Fantasmas *modernos*

Montagem de uma outra herança, 1

PAOLA BERENSTEIN JACQUES

Fantasmas *modernos*

PAOLA BERENSTEIN JACQUES

PAOLA BERENSTEIN JACQUES

Fantasmas *modernos*

Montagem de uma outra herança, 1

SALVADOR | EDUFBA | 2020

PROJETO GRÁFICO Gabriela Nascimento
REVISÃO Vera Feitosa

Sistema Universitário de Bibliotecas - UFBA

Jacques, Paola Berenstein
Fantasmas modernos : montagem de uma outra herança v. 1 / Paola Berenstein Jacques. - Salvador : EDUFBA, 2020.
423 p.

ISBN 978-85-232-2035-8

1. Arquitetura e sociedade. 2. Arquitetura e história. 3. Arquitetura na literatura. 4. Antropologia urbana. 5. Benjamin, Walter, 1892-1940. 6. Geddes, Patrick, Sir, 1854-1932. I. Título.

CDD - 720.103

Elaborada por Evandro Ramos dos Santos CRB-5/1205

Editora filiada à:

EDUFBA
Rua Barão de Jeremoabo, s/n Campus de Ondina
Salvador - Bahia CEP 40170-115 Tel.: (71) 3283-6164
www.edufba.ufba.br
edufba@ufba.br

AGRADECIMENTOS

Montagem de uma outra herança, publicado em dois volumes – *Fantasmas modernos* e *Pensamentos selvagens* –, resulta de tese acadêmica homônima, também dividida nessas duas partes, defendida em fevereiro de 2019 como exigência, em substituição ao memorial, para promoção à classe de Professor Titular da Carreira do Magistério Superior da Universidade Federal da Bahia. A tese foi dedicada aos vários outros deserdados da história oficial do movimento moderno em arquitetura e urbanismo, e a sua defesa pública foi dedicada à memória de Ana Clara Torres Ribeiro, por sempre ter acreditado e estimulado a exposição de "ideias que ainda estão em movimentação, que não estão arrumadas completamente (...) ideias em movimento". Para formular desejos atuais e inventar devires, a tese buscou construir uma outra "tradição" moderna para dela herdarmos. Montar outra herança pareceu ser uma oportunidade para arrancar alguns de "nossos tesouros insuspeitos" (Georges Didi-Huberman) da história oficial de nosso campo de conhecimento e, assim, recolocá-los novamente ao trabalho, atualizá-los. Como um exercício de "escovar a história a contrapelo" (Walter Benjamin), buscando redescobrir as potências críticas escondidas pela "tradição" moderna hegemônica.

O título da tese, que se mantém na presente publicação, buscava evidenciar que uma herança, qualquer herança, é sempre uma montagem, uma construção, e que essa herança que a tese montou é apenas uma – mesmo que dupla, desenvolvida em duas partes na tese e em dois volumes na presente publicação – entre várias outras possíveis. A intenção era buscar desnaturalizar aquilo que herdamos e explicitar o que escolhemos herdar, o que escolhemos como nossa herança. O processo de composição da tese partiu de uma série de exercícios de montagem, mas o trabalho não se configurou formalmente como tal. As montagens foram tanto o *modus operandi* do processo quanto um dos objetos de estudo e também o fio condutor da tese na base desta publicação.

Agradecimentos revisados da tese (2018):

Aos cinco membros titulares – Ana Fernandes, Cibele Rizek, Margareth Pereira, Norma Lacerda e Stella Bresciani – e aos três suplentes – Fernanda Peixoto, Gilberto Corso, José Lira – que aceitaram participar da banca de defesa da tese de titulação. Pela atenção, disponibilidade, leitura e arguição crítica.

A Georges Didi-Huberman e Alessia de Biase, pelas conversas inspiradoras e encorajamento para trabalhar com os fantasmas errantes (Aby Warburg e Patrick Geddes). A Maria Eugênia Boaventura, Renata Cabral e José Lira, pelas trocas de informações sobre os antropófagos (Oswald de Andrade e Flávio de Carvalho).

Aos quatro primeiros interlocutores que leram a tese antes da banca: Fabiana Britto, pela leitura sempre atenciosa dos primeiros rascunhos desconexos e toda paciência com os dilemas e impasses; Vera Feitosa, pela leitura tão cuidadosa e a revisão do último copião da pesquisa transformada em tese e, agora, da tese transformada em livro; Dilton Lopes e Igor Queiroz, pela colaboração generosa nas remontagens de imagens e na criação do belo projeto gráfico da tese.

A todos os pesquisadores (membros e parceiros) do grupo de pesquisa Laboratório Urbano do PPG-AU/FAUFBA por nosso incansável exercício de interlocução reafirmando no cotidiano a dimensão coletiva, processual e criativa da produção de conhecimento na universidade pública; aos participantes dos debates, seminários, disciplinas, minicursos e oficinas realizadas nos últimos anos (2017/18) sobre o tema (sobretudo na UFBA, UFRJ, FCRB e UNICAMP); e a todos do CIEC (especialmente sua fundadora, Stella Bresciani e a atual coordenadora, Josiane Cerasoli) pela recepção no IFCH – UNICAMP e por tantas experimentações conjuntas e questionamentos sempre instigantes.

Ao CNPq, pelo apoio financeiro: bolsa de pós-doutorado sênior na UNICAMP e bolsa de produtividade em pesquisa. Aos bibliotecários, arquivistas ou pesquisadores consultados, em particular Clare Lappin e Rembrandt Duits do The Warburg Institute em Londres, Russel Clegg do Patrick Geddes Centre em Edimburgo, Marion Geddes, da Association Patrick

Geddes France em Montpellier, e Roberta de Moura Botelho do Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulalio do IEL/UNICAMP em Campinas. Eles abriram portas, guiaram em visitas e, por vezes, cederam à minha insistente solicitação de acesso a documentos inéditos.

À incansável guerreira Flávia Goulart, diretora da editora da Universidade Federal da Bahia, e à talentosa Gabriela Nascimento, responsável pela produção gráfica da EDUFBA e pelo elegante projeto gráfico do presente livro, por sempre defenderem as editoras universitárias, sobretudo as públicas, e incentivarem a publicação e divulgação pública de trabalhos acadêmicos.

Não teria como agradecer e nomear todos os que direta ou indiretamente colaboraram na construção das ideias aqui expostas, por vezes montadas de forma ainda bastante preliminar, ou melhor, como bem dizia Ana Clara Torres Ribeiro, em movimento. As ideias estão sempre em movimento. Todo trabalho de pesquisa, toda construção intelectual, responde a debates (ou embates) coletivos, permanentemente atualizados. Assim, compartilho com todos os meus interlocutores os eventuais méritos do trabalho, mas me responsabilizo por quaisquer equívocos, faltas ou excessos.

SUMÁRIO

[volume 1]

PREFÁCIO 15
APRESENTAÇÃO 25
PRÓLOGO 51
notas 91

ATLAS 113
notas 174

PALIMPSESTOS 191
notas 257

TORRES 273
notas 330

INTERMEZZO 345
notas 390

REFERÊNCIAS 405

Prefácio

UMA LEITURA E MUITAS PAIXÕES

A leitura deste texto revela, desde suas primeiras páginas, tensão, busca persistente de sentidos nem sempre visíveis a olho nu, escavação à procura de nexos articulados numa outra herança, num outro modo de contar a história, numa trama que foi se tornando subterrânea a partir das narrativas hegemônicas e canônicas. Essas mesmas narrativas que produziram uma suposta pureza das leituras e proposições estéticas, desdobraram-se e/ou conjugaram-se às leituras e proposições urbanas tecidas igualmente numa concepção hegemônica da modernidade e dos processos de modernização. Impurezas, contaminações, tramas, nexos são postos à luz ao longo dessa construção ao mesmo tempo inédita e rigorosamente fiel a todo trabalho de pesquisa de Paola Berenstein Jacques. Essa fidelidade a si e ao seu próprio trabalho permite pensar o texto construído ao mesmo tempo como tese e como diálogo reflexivo com temas e objetos, com um modo de olhar e de ler já presentes em sua trajetória intelectual, nos livros e textos que a testemunham. O resultado desse esforço de proporções gigantescas se articula, assim, a uma trajetória intelectual e seus temas: a deriva como exercício crítico, a estética como outro modo

de olhar, a *aesthesis* como possibilidade crítica e como chave de uma intervenção urbana sempre avessa a uma razão instrumental e tecnicizada, a uma racionalidade proveniente das relações promíscuas entre verdade e poder. A autora de *Montagem de uma Outra Herança*, ao longo de seus temas e questões, pergunta sempre insidiosamente: qual verdade? Produzida por quem? A partir de quais pressupostos? Para quem? Contra quem?

O esforço de costura – 'quase um bordar' – entremeando esforços de compreensão dispersos por produções intelectuais e estéticas foi enorme. O leitor é conduzido a perguntar incessantemente quem entra e quem sai dessa trama, desse trabalho de dobradura, do esforço de produção e de busca de conexões com os outros, nublados ou encobertos pela centralidade da construção de uma herança moderna transformada em cânone pela produção de um *regime de verdade*, uma verdade permanentemente enovelada e produzida como efeito das relações de poder, tal como alertava Michel Foucault.

Essa outra herança, esse outro – também moderno, radicalmente moderno – talvez devesse ser nomeado em sua pluralidade não redutora: outros que comparecem em uma montagem que lhes confere nexos. Os outros que fazem parte dessa montagem tornam visíveis – pelo olhar de quem monta – afinidades, coexistências, traços e referências comuns que vão ganhando a luz, que são postos em evidência

ao longo das páginas desse esforço de pesquisa e de leitura que tem o sabor de um presente generoso, já que é o resultado de um enorme dispêndio de energia crítica, de um enorme esforço de recuperação e de resgate. O texto que Paola Berenstein Jacques produziu é, ele também, uma montagem que se sabe e se reconhece como montagem, marcado pelo olhar sensível de quem recorta, escolhe, justapõe, constrói vizinhanças, reconhece, constela e redesenha sentidos. Esse olhar – radicalmente moderno – essa postura que preside reflexivamente a montagem, diversa da colagem, já que é sempre provisória e sempre inacabada, jamais concluída de fato, conduz o leitor ao longo do período que vai do final do século XIX até nossos dias e passeia pela Europa, viaja pelas Américas, vai à Ásia (v. 1) – especialmente à Índia com Geddes – e chega ao Brasil (v. 2) de Mário e Oswald de Andrade, ao Brasil da Tropicália como o outro de Brasília.

Ganham densidade e significação alteridades, deslocamentos, viagens, na construção e nos deslizamentos dos objetos, mas também – e talvez sobretudo – nos deslocamentos dos sujeitos em meio a dobraduras, em meio a objetos que escapam e se instabilizam continuamente tornando-se, eles também, outros. Pensando a escritura como passagem e como travessia, o sujeito que monta se mostra também deslizante, continuamente atravessado pelo procedimento de montagem, permanentemente desafiado a se encontrar com seus outros, com seus *dibbuks* fantasmáticos que

voltam para se redefinir e redefinir os viventes. Esse vivente instabilizado e cambiante pode, ele também, se tornar tão fantasmático como as figuras que o assombram. Talvez seja possível e necessário reconhecer, no sujeito que monta, o objeto desse mesmo procedimento: montagem/desmontagem do sujeito e do seu olhar, montagem de tempos não simultâneos, anacronicamente urgentes, constituídos de agoras e de outroras, nas palavras de Paola Berenstein Jacques. Esse descentramento e instabilização do sujeito da montagem – do sujeito que se torna outro na investigação e na escrita etnográfica, do si mesmo se tornando outro, sendo contaminado e transformado pelas devorações do outro, pela constatação e reconhecimento de presença desses outros em si – vai se desenhando pelo encontro com assombrações, tão distantes e tão próximas, cujas relações por certo são reais, mas também montadas a partir das boas vizinhanças de Warburg (v. 1). O resultado dessa montagem e da reflexão por ela conduzida em direção à pluralidade de heranças modernas se assemelha, assim, à biblioteca de Warburg, devidamente devorada e incorporada pelas boas proximidades e diálogos improváveis possibilitados por uma operação a um só tempo complexa e delicada, em busca de um objeto sempre impuro, encoberto por uma pureza artificializada que se constitui como mito, como falseamento, como ilusão necessária.

Uma entre as muitas questões que atravessam a escritura vem exatamente da pureza/impureza das montagens. Dessa

perspectiva, um sem número de vezes, Paola Berenstein Jacques agrega à palavra montagem a palavra que a adjetiva: montagens impuras. Curiosa associação, já que não há – tal como se lê desde as primeiras considerações sobre esse procedimento – montagens puras. Talvez a insistência na impureza só se explicite inteiramente quando o texto (v. 2) se encaminha para o seu final brasileiro, tropical, antropofágico. O texto vai, então, revelando seus próprios nexos como caleidoscópio a um só tempo moderno e melancólico, já que desvela a potência do que poderia ter sido na aproximação entre o que não foi mais – o anacrônico – e aquilo que não foi ainda. Revela-se também a um só tempo como passagem, tradução e descrição de outras relações que se estabelecem no avesso de uma cientificidade que desvela positividades, no avesso do tempo linearizado. Assim, o primitivo sobrevive se transmutando em selvagem; cada fantasma, cada presença/ausência se transmuta, numa outra narrativa, no atravessamento e deslocamento de fronteiras e de limites, numa porosidade, num borrar das linhas que separam tempos e espaços. Confundem-se, numa operação surpreendente e maravilhosa, a produção do conhecimento e o trabalho de rememoração que se entrelaçam e se aproximam, em uma homologia tantas vezes evocada por Benjamin.

Ainda um tema, entre tantas evocações presentes no texto, testemunha sua fidelidade à trajetória intelectual de Paola Berenstein Jacques. Em meio à espiral de questões que

se entrelaçam na escritura, ganha centralidade a questão das leituras e narrativas urbanas. As cidades se revelam aqui e ali, entre as múltiplas contribuições esquadrinhadas e recuperadas ao longo dos capítulos, como labirintos ao revés da modernização e do progresso, como testemunho sempre póstumo, como passado, como um emaranhado de rastros do passado, como sobrevivências e, de certo modo, exatamente por isso, como anúncio de futuros possíveis. Ao longo dos capítulos uma homologia forte entre cidade e história se desenha: os *surveys* de Geddes encontram as bibliotecas construídas por vizinhanças de Warburg (v. 1), cruzam-se ainda com os *atlas*, com cartografias que revelam sentidos, conformando montagens que encontram nas diferenças as ênfases que só se explicitam por meio de justaposições improváveis, por meio de aproximações nem sempre usuais. As cidades, suas sobrevivências, seus tempos, suas camadas em palimpsestos são – elas também – montagens que desafiam as políticas, o policiamento e as fronteiras intelectuais e disciplinares. O texto que resulta desses esforços de pesquisa e de leitura replica e desdobra esses mesmos desafios, ultrapassa os limites bem comportados dos campos disciplinares e de seus ordenamentos. O próprio texto se tece como montagem necessariamente impura mas também como palimpsesto contaminado, assim como os objetos, leituras e imagens que nele se constelam. Todas as camadas temporalmente sobrepostas em cada palimpsesto foram contaminadas; todas as

montagens, inclusive o texto que delas resulta, são, necessariamente, impuras.

Identificar, reconhecer e nomear essas impurezas e contaminações ao longo da escritura densa parece mostrar aos leitores que a produção do conhecimento é, tanto quanto a produção das montagens impuras que atravessam cada capítulo, uma aventura. A tarefa da escritura que incorpora autores e procedimentos justapostos e contrapostos é um aventurar-se na busca de cada fantasma, de cada fantasmagoria, de cada apagamento de suas promessas, em um percurso marcado por perguntas que não têm repouso, nem poderiam ter, que não têm fim, nem poderiam ter. A cada momento o leitor se depara com questões que se deslocam. São deslocamentos epistemológicos que apontam novas leituras, reinventando o que estava dado, com a liberdade e a indisciplina de usar dos restos e farrapos, com uma inspiração que evoca mais uma vez Benjamin – um caçador de pérolas nas profundezas invisíveis do mar[1]. Fabricando seu próprio texto como montagem, Paola Berenstein Jacques escancara a coexistência das formas de ver, a impossibilidade de redução do heterogêneo a uma homogeneidade falseada pela construção de uma pureza mitificada. Então, no esforço de apreender a desordem do mundo, a cidade – lugar mesmo dessa desordem – se desenha e se mostra como montagem necessariamente impura exigindo o desafio de uma epistemologia urbana que contemple a multiplicidade de

narrativas, a multiplicidade das leituras em disputa, em sua polifonia, em seus conflitos e contraposições, em seus sentidos em confronto. Talvez por isso o maior presente desse texto seja a perspectiva da produção de um novo conhecimento pelo embate não pacificado, apreendendo tempos perdidos e encontrados, nexos e atualizações, sem reduzir ou aplacar a desordem do mundo, para além das polaridades entre caos e ordem, entre essência e aparência, entre anacronismos e simultaneidades.

Com esses mesmos procedimentos – a montagem, o palimpsesto, a busca da impureza e das contaminações –, encontramos não um ponto de repouso, mas um ponto de chegada que recoloca e redesenha as inquietações que atravessam o texto e sua produção: as narrativas sobre o Brasil a partir de viagens e viajantes, a partir do embate etnográfico que parte dos *Tristes Trópicos*[2] para enfrentar como continuidade e como contranarrativa (a contrapelo, como propunha Benjamin) a *Alma Selvagem* e as *Metafísicas Canibais*[3]. Entre os relatos e manifestos mais ou menos literários de Oswald e Mario de Andrade e o relato etnográfico de Lévi Strauss e Viveiros de Castro, o leitor encontra um Brasil mais inventado que descoberto, um Brasil que aponta para a força conflitiva e tensa que nasce das devorações antropofágicas como experimento de descolonização, como olhar que desvela o avesso do progresso e de um moderno visto como triunfante, mitificado, europeizante. O texto (v. 2) termina com a

possibilidade de devoração do tempo presente, um tempo de barbárie que evidencia a impossibilidade do relato linearizado de um Brasil moderno cuja expressão purificada se espelha no desenho de Brasília, um tempo a ser devorado no reencontro com os outros, os que foram derrotados, arcaizados, supostamente deixados para trás. Talvez a devoração desse presente ainda possa apontar para uma saída política, para um devir que recoloque no horizonte de possibilidades, uma perspectiva de emancipação, vigorosamente dissociada das resoluções tecnicizadas ou instrumentalizadas, fortemente afastada de uma razão da conciliação, homogeneização e redução que teria construído as narrativas canônicas e lineares que encobrem e falseiam o enigma brasileiro e o enigma de suas cidades.

CIBELE SALIBA RIZEK

Professora titular IAU/USP

Notas

[1] A metáfora é de H. Arendt. Ver *Homens em Tempos Sombrios*. São Paulo. Companhia de Bolso 2008.

[2] Lévi Strauss, C. – *Tristes Trópicos*. São Paulo, Cia das Letras, 1996

[3] Respectivamente Viveiros de Castro, E. *A Inconstância da Alma Selvagem*. São Paulo, Cosac Naify, 2002 e *Metafísicas Canibais*, São Paulo, Cosac Naify 2015.

A p r e s e n t a ç ã o

> Nunca houve uma época que não se sentisse 'moderna' no sentido excêntrico, e que não tivesse o sentimento de se encontrar à beira de um abismo. A consciência desesperadamente lúcida de **estar em meio a uma crise** decisiva é crônica na história da humanidade. Cada época se sente irremediavelmente nova. **O 'moderno', porém, é tão variado como os diferentes aspectos de um mesmo caleidoscópio**.
>
> (Benjamin, [Trabalho das Passagens, anos 1930] 2009, p. 587, grifos nossos).

> A **herança** imediatamente positiva que permanece antes com mais força na reflexão, ou **se apresenta ela própria como uma reflexão**. (...) Só resta um navio; pois é a época de passagem e de **transição.**
>
> (Bloch, [Herança deste tempo, prólogo de 1934] 2017, p. 7, tradução e grifos nossos).

Durante a década de 1930, Walter Benjamin recolhia na Biblioteca Nacional da França, dia após dia, centenas de citações nas publicações mais diversas sobre a cidade de Paris e fazia, com sua letra minúscula, anotações em cadernos para seu grande trabalho sobre as passagens parisienses, como mostram suas conhecidas fotografias (1937) feitas por Gisèle

Freund nessa Biblioteca. Benjamin enviou para Adorno a primeira versão do texto introdutório desse trabalho, publicado como *Paris, capital do século XIX,* em 1935. A tomada de Paris, com a ocupação da França pela Alemanha nazista, em 1940, forçou sua fuga – longamente adiada para continuar a pesquisa – e culminou em seu trágico suicídio diante do bloqueio na fronteira com a Espanha.

Nesses mesmos anos, Ernst Bloch, já no exílio suíço e diante da iminente catástrofe em curso com a ascensão do nazismo, conseguia publicar seu livro *Erbschaft dieser Zeit, Herança deste tempo*, onde fazia – no momento mesmo em que a Europa se encontrava "à beira de um abismo", para usar os temos de Benjamin – uma instigante arqueologia do presente, daquele presente histórico em seu momento de maior perigo, o de seu iminente desaparecimento. O livro é um grito para que a herança do pensamento moderno crítico mais heterodoxo daqueles anos de entreguerras, sistematicamente perseguido e banido da Europa, pudesse ser minimamente resguardada em sua potência, para ser prolongada ou retomada no futuro.

Tratava-se sobretudo, para Bloch, de mostrar a existência de uma outra "tradição" moderna – daquele seu presente, por isso Herança *deste* tempo, *deste* tempo presente – crítica do progresso tecnicista propagandeado pelo regime nazista. Dessa outra "tradição", fizeram parte vários "judeus heterodoxos", assim chamados por Michael Löwy (2012 [2010]),

estudioso dessa rica vertente intelectual que mistura romantismo, surrealismo, messianismo e utopia, e que reuniu vários outros judeus de "cultura" alemã, além de Benjamin e Bloch. Como Hannah Arendt, Franz Rosenzweig, Gershom Scholem, entre outros, eles já intuíam – ou sentiam na pele – a iminente tragédia do nazismo. Para Benjamin, a utopia era vista como resultado não do progresso, mas sim de uma visão de mundo (*Weltanschaung*), o que possibilitaria uma atualidade (ou atualização) do passado (ou futuro do pretérito) livre da noção do progresso linear. Tratava-se de uma forma de pensar, uma (auto)crítica do próprio processo de modernização em curso, um tipo de interrupção necessária à "evolução histórica" que conduzia diretamente para uma catástrofe.

Essa corrente de crítica moderna aos excessos da própria modernidade, partindo de uma tradição romântica revolucionária alemã, se ressentia com o chamado "desencantamento do mundo" (*Entzauberung der Welt*) e buscava seu possível reencantamento dentro da própria modernidade. Esses intelectuais modernos, herdeiros do romantismo alemão, recusaram as ilusões do progresso e buscaram desconstruir a ideologia moderna do progresso tecnicista inexorável, não em nome da sua conservação ou de um simples retorno ao passado, mas sim de sua atualização. Tal vertente foi vista por alguns como neorromântica utópica, mas, ao contrário de buscar um retorno a um passado ideal, propunha outra

concepção da história, que pode se resumir como um desvio crítico pelo passado em direção a outro futuro possível, um outro futuro desejado naquele passado tragicamente interrompido.

A grande questão para Bloch era, em primeiro lugar, entender como potentes ideias utópicas, antes libertárias, puderam ser esmagadas pelas forças conservadoras, totalitárias e reacionárias, para, assim, compreender como aquele desastre, aquela contundente derrota desse pensamento moderno mais crítico, poderia, apesar de tudo, deixar algum tipo de herança, "sous bénéfice d'inventaire", como explicou Jean Lacoste na tradução francesa do livro *Herança deste tempo*, publicada em 1978. No prefácio desse livro surpreendente, escrito em Locarno e datado de 1934, Bloch escreveu:

> É grande aqui **a riqueza de uma época que agoniza**, de uma surpreendente época de confusão, na qual a noite e a manhã misturam-se nos anos vinte. Isto vai desde os encontros apenas esboçados do olhar e da imagem, até Proust, Joyce, Brecht e mais além. É **uma época caleidoscópica** [*eine kaleidoskopische Zeit*], uma revista [teatro de revista/variedades]. (...) **Este livro é um corpo a corpo**, um corpo a corpo em meio a homens incertos, até mesmo na casa do adversário, para, se possível, levá-lo a **um espólio** (Bloch, 2017, p. 6, tradução e grifos nossos).

Apesar da recepção acanhada pela crítica, o livro de Bloch buscava fazer "um corpo a corpo", "um espólio" da "riqueza de uma época que agoniza", um inventário do tempo presente, uma arqueologia de sua própria época, partindo da intuição de uma "não contemporaneidade" (*Ungleichzeitigkeit*) de estratos inteiros da sociedade, que poderia ser traduzida como um tipo de anacronismo multiestratificado – em particular ao propor que "todos não estão presentes em nosso mesmo presente". Ou seja, uma compreensão do presente como um palimpsesto de várias camadas de temporalidades heterogêneas coexistentes, com vários presentes que convivem em uma mesma época, reunindo diferentes projetos de futuro, assim como legados distintos do passado, que reemergem no presente.

Tanto Benjamin como Bloch, que foram bem próximos até meados nos anos 1930, não por acaso, faziam referência ao caleidoscópio. As imagens do caleidoscópio são formadas por cacos erráticos feitos de restos de outros materiais que, ao se associarem, formam outras e surpreendentes imagens diferentes a cada vez que giramos o brinquedo. Benjamin via o próprio historiador como um tipo de trapeiro (*Lumpensammler,* ou *chiffonier*, a partir das famosas fotografias de Atget) que cria e narra a história a partir de seus refugos, "farrapos e resíduos" (Benjamin), sobreviventes de outros tempos. O historiador-trapeiro, que colecionava resíduos, detritos, restos, cacos, fragmentos ou pequenos detalhes.

A prática da montagem, realizada pelas vanguardas artísticas do entreguerras, buscava mostrar outras relações escondidas entre esses minúsculos cacos, rastros de vida, breves frestas de resistências e potências, poeiras de diferentes experiências urbanas, que ainda sobreviviam como fragmentos – rastros mnêmicos de vivências ou experiências da cidade – que se insinuavam em sua própria tessitura histórica, provocando outras constelações de narrativas urbanas distintas. Assim, para fazer esse inventário de sua época, mantendo a complexidade das camadas de tempos heterogêneos coexistentes e conflitantes, Bloch retomou essa ideia das vanguardas dos anos 1920, perseguidas naquele instante de montagem como forma de conhecimento e, sobretudo, como um "procedimento de interrupção" do *continuum* da história. Seu livro é uma montagem heterogênea de vários textos escritos naqueles anos, em particular seus ensaios literários, crônicas, resenhas e outros, redigidos sobretudo para os grandes jornais da época.

> A **montagem arranca da coerência colapsada** e dos múltiplos relativismos do tempo as peças que ele reúne em figurações novas. Esse procedimento é, por vezes, somente decorativo, mas também é, outras vezes, uma experimentação involuntária, ou, quando é utilizado intencionalmente, como em Brecht, é um **procedimento de interrupção**, que permite, assim, que partes bem distantes anteriormente possam se misturar (Bloch, [1935] 2017, p. 5, tradução e grifos nossos).

Bloch propõe em seu inventário, em sua apresentação da herança de seu tempo presente, mostrar essa outra herança moderna a partir do princípio da montagem, a partir de fragmentos, de acasos (como no "acaso objetivo" dos artistas surrealistas), de lampejos, arrancados da "coerência colapsada". O livro foi considerado por alguns autores, como Günther ou Lukács (que recusava a ideia de montagem das vanguardas artísticas e intelectuais), uma apologia do "irracionalismo" como meio de conhecimento. No entanto, como bem explicou Jean Lacoste, "essas formas irracionais e desprezadas, muitas vezes bizarras, procuram escapar de um *status quo* e, longe de se fecharem em um passado já concluído, fazem aparecer o "ainda-não-acontecido" e perseguem o "caminho para o futuro" (Lacoste *In:* Bloch, 2017, p. XIV, tradução nossa). Além do que Lacoste chamou de "princípio ambíguo" da montagem, a própria experiência urbana daquele momento – sobretudo da cidade moderna do final dos anos 1920, que Lacoste, a partir de Bloch, chamou de "montagem caótica em ritmo desmesurado" – também fazia parte fundante da herança daquela "época de passagem e de transição", proposta por Bloch, assim como a experiência estética dos trabalhos artísticos das vanguardas, considerados como "arte degenerada" pelos nazistas. Trata-se de uma herança como forma de insistência, ou melhor, como identificação de falhas e fissuras possíveis a serem exploradas no futuro: pequenos lampejos de esperança.

A resenha de Bloch sobre o livro-montagem publicado por Benjamin em 1928, *Rua de Mão Única,* com o título "A forma da revista [teatro de revista/de variedades] em filosofia" (de 1928), abre a parte chamada "Surrealismos Pensantes" do livro *Herança deste tempo*, junto com o texto "A mão cúmplice", também sobre a filosofia benjaminiana, considerada como surrealista por Bloch. Esses dois textos merecem longas citações por serem talvez a melhor imagem – no sentido da "imagem do pensamento" benjaminiana – da herança desse outro pensamento moderno, baseado em desvios, interrupções e improvisações.

A mão cúmplice

Vemos coisas demais em volta. **O que tomba em ruínas é muito colorido. E berra, sonha,** se joga para a direita e para a esquerda ao mesmo tempo. Não sai do vazio, mas o deixa grotesco. Desconcerta a fuga que queria voltar para trás. Quando tudo fica torto, o próprio rio não fica mais direito. As formas se quebram e se tornam difusas, a fumaça de hoje começa a ferver, o acessório se torna importante. A "revue" [teatro de variedades] retorna assim para além das máscaras, e se torna pensante. Ela é utilizada logicamente como forma para refletir a confusão. Uma mão filosófica como a de Benjamin mergulha nessa coisa vulgar e no acessório que ela faz surgir. Faz emergir coisas que um homem de razão nem teria sonhado há dez anos. As coisas singulares surgem na superfície do pensamento

como na literatura. (...) Esta descoberta foi o feito de uma vanguarda (...) O que ontem era uma mistura indiferente de estilos hoje **entra de forma tortuosa em uma montagem** (Bloch, 2017 [1934], p. 306 e 307, tradução e grifos nossos).

A forma da "revista" [teatro de revista ou variedades] na filosofia

Quase toda frase é um recomeço, uma nova maneira de preparar outra coisa. O livro utiliza meios extremamente modernos, com uma graça tardia, para conteúdos quase sempre marginais ou mortos. Sua forma é de uma rua de mão única: uma sucessão de casas e de lojas que colocam ideias nas prateleiras. (...) A impressão mediata produzida pela "revista" deve-se à força e à vivacidade visual das cenas sem ligação entre si que se engendram umas nas outras se transformando e tocando o sonho. (...) As ações se tornam filosóficas em Benjamin, **como forma de interrupção, como forma de improvisação, em bruscos olhares tortuosos que focam nos detalhes e nos fragmentos que, aliás,** não procuram por um "sistema". (...) A "revista" neste pequeno ensaio formal de Benjamin aparece em uma forma outra. Ela aparece como **uma improvisação pensada, um resto da coerência fissurada, uma sucessão de sonhos, de aforismos, de palavras de ordem, entre as quais, no mínimo, uma afinidade eletiva** procura se instalar de forma transversal. Se então a "revista", pelo método que ela

permite, é **uma viagem através da época que foge**, o ensaio de Benjamin apresenta fotos dessa viagem, ou melhor: uma fotomontagem. (...) Na realidade a minha permanência nessa rua se resume ao corpo em passeio. O que é priorizado não é, assim, o ouvido ou o olho, não é o calor, a qualidade ou o assombro, mas o gosto e o tato climatopático. (...) A rua de sonho à flor da pele, com lojas que condensam o gosto da época, e de casas onde se condensam os conteúdos variados desta rua: assim é, ou poderia ser, a paisagem dessa tentativa. Não se trata aqui somente de abertura de uma "loja" filosófica mas de **uma orgia de destroços marítimos, de uma catação surrealista de olhares perdidos e de coisas familiares**. (...) Mas a "revista" impetuosa, atravessando a filosofia surrealista, **coloca em jogo um outro "caleidoscópio" no meio dos significados salvos das ruínas.** (...) A filosofia surrealista é exemplar como polimento e **montagem de fragmentos**, mas esses fragmentos não ficam como eram, em uma grande multiplicidade e sem ligações entre eles. Essa filosofia é fundamental como montagem que colabora na construção de verdadeiros conjuntos de ruas, de tal maneira que o fragmento, e não a intenção, morta de verdade, é colocado a serviço da realidade. As ruas de mão única, elas também, têm um objetivo (Bloch, 2017 [1928], p. 307 a 310, tradução e grifos nossos).

O livro de Bloch, que se alimentou do pensamento benjaminiano, que, segundo ele, funcionava no formato "revista"

(do teatro de revista, de variedades, das peças que passam em 'revista' a atualidade daquele momento), evidenciava – por sua escavação da herança de uma outra tradição, em forma de palimpsesto no presente, como um inventário e um testemunho de sua época em vias de destruição (uma "época que foge") –, a existência de outra "tradição" moderna, uma "tradição" moderna "dos vencidos", para falar como Walter Benjamin. Uma outra "tradição" moderna crítica que foi sistematicamente menosprezada, esquecida ou apagada, sobretudo pela "história oficial" do movimento moderno, em particular no campo da arquitetura e do urbanismo, que ainda resiste a entender o "moderno" de forma menos simplificada, de forma mais heterogênea e polifônica, fomentando assim a manutenção do mito ou ideologia do progresso, do desenvolvimento técnico acrítico e do excesso funcionalista que está na base da emergência da própria disciplina do urbanismo (criada para ordenar o crescente "caos" urbano no século XIX), e, sobretudo, do mito da pureza.

Essa outra "tradição" moderna heterodoxa, de forma distinta, parte das diferentes experiências de vida cotidiana nas grandes cidades e está profundamente relacionada com a crítica à ideia de progresso, a valorização da impureza (e da improvisação) no pensar e com a prática de um tipo de montagem que opera pelo choque de heterogeneidades, decompondo para dispor de outra maneira o ordenamento das coisas, que passam a ser confrontadas, ignorando qualquer

ordem de grandeza ou de hierarquia anterior – em uma "desordem organizada" como disse László Moholy-Nagy em 1928 –, e colocando lado a lado o que estava habitualmente separado, e separando o que estava antes reunido. Montagem por colisão ou explosão de temporalidades, como escreveu Georges Didi-Huberman (2009, p. 133, tradução nossa):

> A montagem é uma *explosão de anacronias* porque procede como uma *explosão da cronologia* [linear] (...) A explosão tendo acontecido, é um mundo de poeira – trapos, fragmentos, resíduos – que, então, nos envolve (...) maneira de dizer que oferece de agora em diante um material, em suma, muito sutil, para os movimentos históricos, as revoluções futuras. Por que o material vindo da montagem nos aparece a tal ponto sutil, volátil? Porque ele foi retirado de seu espaço normal, porque não cessa de correr, de migrar de uma temporalidade a outra. (...) Ernst Bloch não faz outra coisa, parece-me, quando faz da montagem uma máquina de fazer poeira no espaço e vento no tempo, enfim, uma máquina para liberar os espectros da memória e do desejo inconscientes, segundo um ritmo de 'intermitência fantástica'.

Para Didi-Huberman, como veremos melhor no *Intermezzo* (v. 1), a montagem é o "método moderno por excelência", que parte do princípio de que "só se mostra ao desmembrar", ao se dispor, ao mudar de posição, recompondo outra "partilha

do sensível", para falar como Jacques Rancière. Trata-se tanto de um modo de pensar por associações, como tão bem pratica Stella Bresciani, algo próximo tanto da "lei de boa vizinhança" que agrupa os livros na biblioteca de Warburg, quanto da ideia de "afinidades eletivas" em Goethe, retrabalhadas por Benjamin. Era como se "as trincheiras abertas na Europa pela Grande Guerra tivessem suscitado no domínio estético, bem como naquele das ciências humanas – pensemos em George Simmel, Sigmund Freud, Aby Warburg, Marc Bloch –, a decisão de *mostrar por montagens,* por deslocações e recomposições de todas as coisas." (Didi-Huberman, 2009, p. 86, tradução nossa)

Assim, uma noção de montagem teria emergido da própria experiência da guerra – da crise, da "desordem" e dos turbilhões do maior conflito mundial – e também do confronto entre culturas e entre temporalidades distintas, das disputas tanto de projetos de futuro quanto de reconfigurações do passado, de construções de novas "tradições". Essa ideia de montagem pode ser resumida, assim, como uma forma de arqueologia anacrônica dos escombros e das ruínas do pós-guerra. Essa ideia foi tão importante para Walter Benjamin como para Ernst Bloch – que via a montagem como uma "intermitência fantasmática", uma "coerência desmoronada" ou ainda uma "forma atual de ebriedade" –, preocupado com a herança dos bastidores de sua própria época, claramente em um momento de iminente perigo.

> Aqui somente sente-se o vento. Ele sopra de todos os lados. As partes não se acordam mais juntas, elas tornaram-se destacáveis, pode-se montá-las de outra forma. (...) Esta coerência nova só pode ser constituída porque a antiga aparece sempre mais aparente, frágil, como uma coerência simplificada de superfície. (...) Nessa medida, **a montagem mostra menos a objetividade, a fachada da época, e revela mais seus bastidores**, só conservando os elementos da objetividade no **estado de ruínas** (Bloch, 2017 [1935], p. 179, tradução e grifos nossos).

Buscamos reivindicar, sobretudo para o campo da arquitetura e do urbanismo, assim como para o da história do movimento moderno, essa herança impura das vanguardas do entreguerras, que Bloch apresenta como um inventário possível da história moderna, como uma herança moderna viva também em nossa época, a partir dos rastros, das ruínas, "os farrapos, os resíduos", para falar como Walter Benjamin, ou das "sobrevivências", no dizer de Aby Warburg, dessa outra "tradição" moderna.

Reivindicar uma herança significa também atualizá-la criticamente ou recriá-la, consiste em recompor, remontar, a partir de fragmentos heterogêneos da memória coletiva, um outro passado e, assim, reinventar também outras possibilidades de futuro. No entanto, não significa propor trocar uma herança, uma "tradição" – sempre entre aspas como provocação para tensionar a própria ideia de moderno – por

outra, trocar uma herança moderna por outra, mas sim exercitar a montagem de outra possibilidade, entre outras possíveis, diferente daquela ainda tida como natural, dada, única ou hegemônica. Para podermos voltar a desejar outro futuro possível, outro devir ou porvir, seria então preciso buscar e remontar algumas "tradições escondidas", como dizia Hannah Arendt, ou a "tradição dos oprimidos" (dos "vencidos"), segundo Benjamin, para poder desejar assim uma outra herança possível, para transformar sua própria filiação e, assim, poder transmiti-la também de outra forma. "Escovar a história a contrapelo", como propõe Benjamin, seria "redescobrir os momentos utópicos escondidos" (Löwy, 2005). Um tipo de revolta ou insurgência do tempo, como propõe Georges Didi-Huberman, a partir de Benjamin:

> **Herdar, e depois?** Seria suficiente – mas como é difícil! – "agarrar esta chance", como ele [Benjamin] dizia, "para arrancar uma época determinada do curso homogêneo da história" dos vencedores. O que podia se chamar **um levante** [*soulèvement*] **do tempo** (Didi-Huberman *In:* Birnbaum, 2017, tradução e grifos nossos).

Para Patrick Geddes, existe uma grande diferença entre hereditariedade (*heredity*), quando nossos ancestrais nos determinam, e herança (*heritage*) quando nós escolhemos nossos ancestrais. Escolhemos, então, uma outra "ancestralidade"

moderna, uma herança de outra "tradição", também moderna, mas esquecida ou apagada pela história oficial (*status quo*) do movimento moderno, sobretudo em arquitetura e urbanismo, que ainda mantêm como narrativa histórica hegemônica aquela dos "vencedores". O grande pensador desse momento de perigo, Walter Benjamin, também buscava um desvio crítico da ideia de progresso pensado como desenvolvimento técnico acrítico, como ele mostrou, por exemplo, em seu último texto, "Sobre o conceito de história", em que estão suas conhecidas teses-testamento sobre a história, sobretudo a mais famosa (tese 9), sobre o quadro de Paul Klee, *Angelus Novus,* uma imagem de pensamento (*Denkbild*):

> (...) O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira de costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso (Benjamin, 1985 [1940], 226).

O campo hegemônico (ou "vencedor") da arquitetura e do urbanismo modernos, assim como a grande maioria de seus mais conhecidos historiadores, em boa parte ligados ao movimento moderno, seguiram majoritariamente uma vertente moderna mais purista, formalista, funcionalista, teleológica – por mais difícil que seja a distinção entre essas vertentes (caminhos), sobretudo porque, em muitos casos, aquelas mais puristas também emergiram das mesmas vanguardas e da própria vertente mais crítica –, e passou a seguir uma ideia de progresso tecnicista, inelutável, exacerbando assim noções de zoneamento, ordenamento e controle. Essa vertente "vencedora" deixou no quase esquecimento essa "outra" vertente (entre aquelas "vencidas"), também profundamente moderna, mas crítica aos excessos do funcionalismo e às suas simplificações, ao próprio urbanismo moderno controlador, ordenador e limitador da complexidade da experiência urbana; crítica à busca pela pureza formal e, também, a uma concepção de história linear, teleológica e, sobretudo, a um tipo de "racionalidade-voltada-para-os-fins".

Essa vertente moderna dos "vencedores" é ainda hoje forte também no ensino – tanto da história e da teoria quanto do projeto em arquitetura e urbanismo no país –, que herda, na maior parte das vezes, ainda de forma bastante naturalizada, acrítica e apolítica, essa "tradição" moderna purista canônica, desenhando assim um pensamento homogeneizado, simplificado, sem mostrar as disputas e lutas fratricidas

entre várias diferentes vertentes, concepções e proposições – que eram, de fato, e continuam sendo, diferentes "visões de mundo" – em torno do "moderno". E, como tão bem escreveu Benjamin (epígrafe), "O 'moderno', porém, é tão variado como os diferentes aspectos de um mesmo caleidoscópio".

Alessia de Biase, partindo de Geddes, propôs recentemente uma instigante ideia de herdar da cidade ("*hériter de la ville*"), tanto para defender uma antropologia das transformações urbanas quanto para criar uma alternativa à já desgastada noção de patrimônio (histórico e cultural), tanto no campo da antropologia quanto no da arquitetura e urbanismo, sobretudo no atual momento de "patrimonialização" urbana exacerbada, gentrificadora e conservadora. Para tanto, fez uma interessante aproximação etimológica entre as ideias de herdar e de apreender, ou melhor, de herança e de apreensão urbanas:

> O que quer dizer herdar de uma cidade? De que exatamente se herda? Para quais problemáticas e quais perspectivas epistemológicas essa noção nos conduz? E de que forma, enquanto pesquisador e professor, posso trabalhar com essa ideia de herança? (...) Trabalhar essa noção implica necessariamente se confrontar com diferentes registros de apreensão. De fato, os verbos herdar e apreender, ambos têm a ver com a ação de segurar entre as mãos: herdar, é, segundo a raiz indoeuropeia *hir*, segurar com as mãos, se apropriar, tomar posse de algo;

> apreender, é inicialmente tomar entre as mãos para depois, agarrar intelectualmente (compreender). Os dois verbos retornam intrinsicamente à ideia de ação (Biase, 2014, p.12, tradução nossa).

Assim, também seguindo a sugestão de Geddes, ao invés de desviar ou negar o "moderno", como já fizeram vários outros estudiosos críticos considerados "pós-modernos", ou ainda "antimodernos", escolhemos outros ancestrais modernos, evocamos outros fantasmas, como o próprio Geddes (v. 1), para podermos reivindicar, como herança fantasmática, essa outra "tradição" moderna dos "vencidos", outra "tradição" de ação e pensamento de uma vertente moderna crítica, cujas atividades e ideias foram violentamente interrompidas pelo fascismo e nazismo (e pelo Estado Novo no Brasil).

Uma "tradição" moderna pautada sobretudo por outro tipo de racionalidade, uma racionalidade-voltada-para-os-meios (e não para os fins) ou um tipo de "racionalidade alternativa", como sugeria Ana Clara Torres Ribeiro, a partir de Milton Santos. Uma "tradição" baseada em uma concepção temporal não linear e, assim, também em outra concepção da história – outra construção historiográfica baseada na coexistência de tempos heterogêneos (heterocronias ou anacronismos) – que fez emergir o contorno de outra epistemologia moderna, outra forma de pensar que, por sua vez,

é indissociável de outra forma de agir (um modo de fazer singular).

Trata-se, portanto, de outra herança epistemológica, de um pensamento moderno impuro e heterodoxo, que adota postura sempre crítica, sobretudo quanto à pureza e ao progresso (a tempestade que não deixava o anjo da história bater suas asas para Benjamin); que utiliza um modo de fazer considerado uma forma de conhecimento: a montagem. Muito além de uma simples técnica ou procedimento formal, a prática de montagens como forma de conhecimento é nosso fio condutor. Um modo de pensar por montagem em tensão permanente também com a experiência da alteridade radical e, em particular, com aquilo que foi chamado de "pensamento selvagem" por Claude Lévi-Strauss (v. 2), a partir de sua experiência brasileira entre os ameríndios. É uma forma de pensar necessariamente outra e impura, que se aproxima da improvisação no campo das artes, mas também da etnografia e da arqueologia. Uma atualização da ideia de "selvagem" que se opõe ao uso do "primitivo" ou "arcaico" (não contemporâneo) feito pelos nazistas, fascistas, estadonovistas, integralistas, e outros puristas.

> A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido. (...) **Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo "como ele de**

> **fato foi". Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela lampeja no momento de um perigo.** (...) O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer (Benjamin, 1985 [1940], 224, grifos nossos).

A grande arqueologia dessa época moderna, feita por Benjamin e Bloch quando o pensamento crítico estava sendo sistematicamente perseguido e aniquilado – sobretudo pela crença inabalável no progresso veloz da humanidade estritamente associado a um progresso técnico acrítico – propunha outro caminho possível, dramaticamente bloqueado pela ascensão do fascismo, que precisa ser retomado, em particular em um momento como o nosso hoje no país e no mundo, outro "momento de perigo", quando a luta antifascista torna-se novamente urgente.

As reminiscências e sobrevivências lampejam no momento de grande perigo, como alguns corais que logo antes de morrer passam a ter cores fluorescentes. O tempo linear, considerado "homogêneo e vazio" por Benjamin, precisa ser requestionado, para que possa emergir uma outra historiografia, que não faça do presente o resultado previsível, linear, teleológico, do desenvolvimento e do progresso; para que os "vencidos" possam mostrar suas outras "tradições",

suas filiações esquecidas que não buscam uma verdade, nem o passado "como ele de fato foi", mas sim compreender a espessura da historicidade, as diferentes "rugosidades" do tempo de que fala Milton Santos. Como tão bem resumiu Jeanne Marie Gagnebin, trata-se de:

> (...) **revelar esses possíveis esquecidos, mostrar que o passado comportava outros futuros além deste que realmente ocorreu**. Trata-se, para Benjamin, de resgatar do esquecimento aquilo que teria podido fazer de nossa história outra história. A empresa crítica converge, assim, para a questão da memória e do esquecimento, na luta para tirar do silêncio um passado que a história oficial não conta (Gagnebin, 2018 [1982], p. 60, grifos nossos).

As diferentes camadas de tempo insistem, sobrevivem, no presente, ou nos vários "presentes" coexistentes, como mostrou Bloch, e não podem ser cristalizadas em um significado único, unívoco, acabado e definitivo. Uma "tradição" reconstruída, remontada, por vários fragmentos, reminiscências, sem buscar encerrar o passado numa interpretação única ou versão final, fechada, mas mantendo, sim, seu caráter inacabado e mutante, como ocorre nas sempre diferentes e infindáveis leituras na doutrina talmúdica da Torá, que faz coincidir algo supostamente perdido no passado com alguma coisa do presente, numa fusão que cria um choque,

uma colisão de temporalidades, promovendo uma faísca, um lampejo. Ou, ainda, numa espécie de condensação de desejos, um tipo de "nebulosa", como sugere Margareth da Silva Pereira, que permite a irrupção no presente de algo que havia ficado perdido ou esquecido no passado. Trata-se sobretudo de desfazer as categorias fixas e sequenciais de passado, presente e futuro. Como ocorre nos sonhos ou nas memórias involuntárias tão bem exploradas por Proust, como no exemplo clássico da *madeleine* de *Em busca do tempo perdido* (1908).

> Proust e Benjamin compartilham, realmente, a mesma convicção de que o passado comporta elementos inacabados; e, além disso, de que tais elementos aguardam uma vida posterior [a ideia de sobrevivência em Warburg, nota nossa], e de que somos nós os encarregados de fazê-los reviver. Essas "ressurreições da memória", como Proust as define, referem-se, em sua obra, ao passado individual e dependem de um acaso providencial, como aquele da *Madeleine* (pequeno bolo, semelhante ao *brioche*), cujo gosto, misturado ao do chá, faz irromper toda uma série de lembranças. Para Benjamin, essas ressureições aludem ao passado coletivo da humanidade e não podem depender do acaso, mas devem ser produzidas pelo trabalho do historiador materialista. Numa situação de combate e de perigo, os dominados de hoje podem subitamente recordar de lutas anteriores similares, e atualizar essa experiência (*Erfahrung*)

> em sua prática. (...) O esforço do historiador materialista é no sentido de não deixar a história escapar, mas zelar pela sua conservação, contribuir na reapropriação desse fragmento de história esquecido pela historiografia dominante (Gagnebin, 2018 [1982], p. 71).

A ação de lembrar não é, assim, o oposto do esquecimento. Benjamin exercitou uma aproximação entre o lembrar e a arqueologia em que a memória é uma forma de escavação arqueológica das diferentes camadas ou estratos de tempo coexistentes, em busca de vestígios, reminiscências, restos, para remontá-los e, assim, criar um outro passado, a partir da experiência do presente – como fez Proust a partir do paladar – de um detalhe do cotidiano que, em um lampejo, fez irromper no presente memórias ocultas de um "outrora", que passaram a se reencarnar no seu "agora". Memórias que se tornaram assim devires outros, outros futuros possíveis, que foram interrompidos no passado, mas que sobreviveram como potência escondida.

Eis então a tarefa que buscamos exercitar nas páginas a seguir, uma longa catação e tradução de citações, de ideias interrompidas, incompreendidas, parcialmente apagadas, simplificadas ou esquecidas, um recolhimento de ruínas, cacos, resíduos, farrapos, restos, em suma, fragmentos descontínuos e heterogêneos dessa outra "tradição" moderna, "vencida" ou "esquecida", da qual reivindicamos a herança

também como nossa, numa tentativa de abrir uma brecha no tempo que possa fazer emergir ou despertar algo outro, pois, como escreveu Stéphane Mosès, "tudo que foi esquecido pode ser chamado de volta à memória" (2006 [1992], p. 249, tradução nossa), sobretudo a partir desse novo e grave "momento de perigo" que passamos a testemunhar em nosso presente, no Brasil e no mundo de hoje.

Prólogo

HERANÇAS

Para pensar em hereditariedade, nossos ancestrais nos determinam profundamente, **quanto à herança, somos nós que escolhemos nossos ancestrais**.

Patrick Geddes (1924, tradução e grifos nossos)[1].

Da influência do antigo. Esta história é fabulosa para contar. **História de fantasmas para gente grande.**

Aby Warburg (1929, tradução e grifos nossos)[2].

Warburg é nossa assombração, ele está para a história da arte como estaria um fantasma não redimido – um dibbuk – para a moradia que habitamos. Uma assombração? É algo ou alguém que volta sempre, sobrevive a tudo, reaparece de tempos em tempos, enuncia uma verdade quanto à origem. É algo ou alguém que não podemos esquecer. Mas que, entretanto, é impossível reconhecer com clareza. Warburg, nosso fantasma: em algum lugar dentro de nós, mas dentro de nós inapreensível, desconhecido.

Georges Didi-Huberman (2002, tradução nossa)[3].

A partir da bela evocação de um grande *dibbuk,* Aby Warburg – o fantasma errante não redimido, que assombra até hoje o campo da história da arte –, feita de forma brilhante nos últimos anos por Georges Didi-Huberman[4], tanto para problematizar quanto para ampliar esse campo disciplinar, propomos seguir essa mesma tática evocativa, um tipo de necromancia, que poderia ser chamada, seguindo Warburg, de "história de fantasmas para gente grande" (*Gespenstergeschichte für ganz Erwachsene*), para evocar quem nos parece ser também um grande *dibbuk* no campo do urbanismo: Patrick Geddes. Se Warburg, como propôs Georges Didi-Huberman, é um fantasma para a história da arte, Geddes é um fantasma para o campo do urbanismo. Essa sua evocação é uma forma de reivindicação de nossa herança moderna, pois, como disse o próprio Geddes, na "herança, somos nós que escolhemos nossos ancestrais".

Tanto Warburg como Geddes, este em menor proporção, reapareceram recentemente para assombrar os campos disciplinares mais rigidamente delimitados e especializados. Retomando a formulação de Didi-Huberman, um *dibbuk* "volta sempre, sobrevive a tudo, reaparece de tempos em tempos". Warburg teria, ele próprio, se transformado em um tipo de sobrevivência (*Nachleben)*, no seu próprio tema de trabalho (*Nachleben der Antike*) durante toda a vida. Como veremos, em toda sobrevivência, no sentido warburguiano, o que sobrevive de uma época, ao ressurgir em outra

diferente, o faz sempre de forma impura, complexa e de difícil compreensão. Essa impureza fundamental da sobrevivência, tanto temporal quanto formal, é o que parece mais assustar, até hoje, tanto o campo da história da arte quanto o campo do urbanismo, ainda bastante formalista e teleológico. Warburg e Geddes – este, um generalista convicto – são espectros errantes que atravessavam, e ainda atravessam, vários campos ou paredes disciplinares do saber, provocando desvios, deslocamentos, de forma talvez profética, de "saberes por vir", como diz Didi-Huberman sobre Warburg:

> (...) a obra warburguiana pode ser lida como um texto profético e, mais exatamente, como a profecia de um *saber por vir*. (...) Warburg dizia a seu próprio respeito que ele menos fora feito para existir do que para 'persistir [eu diria insistir] como uma bela lembrança'. É bem esse o sentido da palavra *Nachleben*, esse termo do 'pós-viver': um ser do passado que não para de sobreviver. Num dado momento, seu retorno em nossa memória torna-se a própria urgência, a urgência anacrônica do que Nietzsche chamou de inatual ou *intempestiva.* Assim seria Warburg nos dias atuais: um sobrevivente urgente para a história da arte. Nosso *dibbuk.* O fantasma da nossa disciplina, falando-nos, a um tempo, de seu (nosso) passado e de seu (nosso) futuro (2013 [2002], p. 29).

Trata-se, portanto, de uma forma inatual ou intempestiva, no sentido proposto por Nietzsche, de evocação da memória para "persistir como uma bela lembrança", no dizer de Warburg, através desses fantasmas modernos. Trata-se também de um reconhecimento da impureza fundamental do(s) tempo(s)[5], sem buscar colocá-la em qualquer tipo de esquema mais ordenado ou linear. Contrariamente a certas disciplinas modernas, ditas científicas, positivas ou racionalistas – que, portanto, não acreditam mais em fantasmas – reivindicamos essa herança fantasmática do próprio momento da separação e da especialização disciplinar. Tanto Warburg quanto Geddes, os dois ancestrais modernos que escolhemos como herança, atuaram nesse momento da formação moderna das diferentes disciplinas, na Europa do final do século XIX, início do XX, para problematizar e buscar a ampliação desses campos, visando a transformar as fronteiras disciplinares no que Walter Benjamin chamou de experiências liminares.

> Tornamo-nos muito pobres em experiências liminares. O adormecer talvez seja a única delas que nos restou. (E com isso o despertar) (…) O limiar (*Schwelle*) deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira (*Grenze*). O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra *schwellen* (inchar, entumescer), e a etimologia não deve negligenciar esses significados (2009 [anos 1930], p. 535)[6].

Seria interessante pensarmos os estudos transdisciplinares como experiências liminares, ou seja, pensarmos o próprio limiar (*Schwelle,* como proposto por Benjamin) como o princípio da transdisciplinaridade, da criação de uma necessária zona de transição e tensão – pois construída a partir de encontros, fricções e conflitos entre campos disciplinares distintos – para buscarmos uma compreensão ampliada dos diferentes processos culturais e urbanos. Qualquer experiência de apreensão mais complexa das cidades, como a proposta por Geddes no momento da emergência do próprio campo disciplinar do urbanismo, ou ainda das culturas – como a proposta por Warburg ao buscar a ampliação do debate histórico em artes – nos levaria a adentrar essa difícil e arriscada, mas também instigante e potente, zona de transição e tensão, no limiar entre vários campos disciplinares distintos.

Aby Warburg (1866, Hamburgo – 1929, Hamburgo, Alemanha) e Patrick Geddes (1854, Ballater, Escócia – 1932, Montpellier, França) foram contemporâneos mas não se conheceram. Alguns trabalhos diretamente relacionados às pesquisas de Geddes, doze anos mais velho que Warburg, como alguns dos *Cities Surveys* de cidades britânicas – um tipo de "atlas de cidades" – podem ser encontrados na biblioteca do Instituto Warburg em Londres, onde também estão as fotografias remanescentes do famoso *Atlas Mnemosyne*, realizado por Warburg ao final de sua vida.

Como veremos, tanto Geddes quanto Warburg continuam sendo sempre considerados e lembrados como grandes "pioneiros" de diversas disciplinas; no entanto, tiveram suas principais ideias sistematicamente esquecidas, apagadas, naturalizadas ou simplificadas ao extremo por seus discípulos e seguidores.

A partir da evocação feita por Georges Didi-Huberman, mas também de outras anteriores como a de Philippe-Alain Michaud, as ideias mais complexas de Warburg, que ficaram por longo tempo esquecidas, ou em latência, sem ressonância, já são hoje amplamente debatidas nos campos das artes, da história da arte, da antropologia visual, entre outros. Boa parte de seus textos foram recentemente reunidos, publicados ou republicados, traduzidos em várias línguas e países, inclusive no Brasil[7]. Warburg foi reconhecido como o grande "pai fundador da iconologia" – a disciplina que pensa as imagens ou, melhor dizendo, a disciplina que pensa por imagens – graças aos necrológios em sua homenagem, escritos por intelectuais consagrados como o filósofo Ernst Cassirer, reitor da Universidade de Hamburgo, ou ainda pelo historiador da arte, Erwin Panofsky, seu discípulo mais conhecido. Não obstante, como explicou Didi-Huberman, "sua obra logo se apagaria por trás do trabalho tão mais claro e distinto, tão mais sistemático e tranquilizador de Panofsky" (2013 (2002), p. 27). Mas, apesar de todo o reconhecimento e respeito demonstrados, até essa evocação mais recente, suas ideias

mais complexas não tinham sido atualizadas nem acompanhadas de uma compreensão mais refinada. No entanto, elas revolucionaram completamente a história da arte.

> (...) com Warburg, a ideia de arte e a ideia de história passaram por uma reviravolta decisiva. Depois dele, já não estamos *diante da imagem* e *diante do tempo*, como antes (...) A história da arte segundo Warburg é justamente o contrário de um começo absoluto, de uma tábula rasa: é, antes, um turbilhão no rio da disciplina, um turbilhão – um momento-agitador – depois do qual o curso das coisas se haverá desviado profundamente, ou até transtornado (Didi-Huberman, 2013 [2002], p. 26).

Em trabalho realizado por Fritz Saxl e Gertrud Bing, assistentes de Warburg, sua biblioteca foi transferida de Hamburgo para Londres durante o regime nazista, transformando-se no prestigioso Instituto Warburg, hoje associado à Universidade de Londres. Os responsáveis pelo Instituto, entretanto, parecem ter se dedicado e se interessado, ao longo desses anos, mais pelos temas trabalhados por Warburg – em particular, o renascimento italiano e a antiguidade clássica – do que por sua forma peculiar de trabalho por imagens e montagens, ou por sua forma revolucionária de pensamento e de produção de conhecimento. Uma exceção é a forma de ordenação da biblioteca do Instituto, que se mantém até hoje como sutil reminiscência da época de

Warburg, seguindo a sua "lei da boa vizinhança", e não uma catalogação biblioteconômica padrão. Pelo Instituto e pela Biblioteca, passaram vários intelectuais renomados, mas foram poucos os que se interessaram de fato pelas ideias teóricas e metodológicas mais inovadoras, desafiadoras e desestabilizantes de Warburg, entre eles, Walter Benjamin, seu contemporâneo, que não chegou a frequentar a fantástica biblioteca – apesar de sua tentativa frustrada de aproximação – e, mais tarde, Carlo Ginzburg, Giorgio Agamben e o próprio Georges Didi-Huberman.

Outro "fantasma" moderno evocado neste trabalho é Patrick Geddes, considerado e reconhecido ainda em vida como um dos "pais fundadores" do *town planning* – aqui traduzido como urbanismo[8] – e, no Reino Unido, sobretudo após sua morte, tido como um "pioneiro" da sociologia e da geografia, da geografia regional e cultural, mas também da ecologia humana, urbana, e até mesmo dos estudos urbanos de gênero. Alguns estudos recentes buscam relembrar o protagonismo de Geddes nesses campos, especialmente nos dos estudos sociais e da sociologia. Um dos textos, publicado na revista da *Sociological Research*, tem precisamente como título "The Ghost Patrick Geddes" (O fantasma Patrick Geddes)[9]. Geddes parece ter sido ainda mais esquecido no campo das ciências sociais e da sociologia, como mostraram recentemente John Scott e Ray Bromley no livro *Envisioning Sociology*:

> Neste livro, analisamos o trabalho e as ideias do círculo de Geddes [*Geddes circle*]. Muitas dessas pessoas, no entanto, foram marginalizadas e suas ideias esquecidas. Uma pergunta importante a ser feita é, portanto, por que deveriam ter sido esquecidas? (...) De fato, muitas de suas ideias foram redescobertas independentemente por sociólogos mais recentes, muitas vezes em completo desconhecimento das discussões anteriores (2013, p. 209, tradução nossa).

Geddes também foi tido como o "inventor" do planejamento regional, do biorregionalismo e da chamada educação ambiental. Apesar de não usar o termo, ele propunha para os bairros, desde o século XIX, jardins comunitários e hortas autogeridas[10]. Criou uma série de termos relacionados ao estudo da região até hoje utilizados no campo do urbanismo e do planejamento urbano, como "conurbação" ou "megalópole". Geddes, mesmo ainda mais timidamente do que Warburg, também tem ressurgido de forma fantasmática em alguns debates recentes, sobretudo a partir das preocupações contemporâneas com a questão ambiental, com a dita "sustentabilidade", assim como com algumas atualizações de questões ecológicas, como o chamado "ecourbanismo". No entanto, suas ideias mais interessantes sobre as questões urbanas também parecem ainda ser bem pouco conhecidas, quem dirá compreendidas. Talvez tenham sido mesmo simplesmente ignoradas.

Enquanto Warburg buscava, de dentro de seu próprio campo, ampliar as fronteiras disciplinares da história da arte em direção ao que ele denominou como "ciência da cultura" (*Kulturwissenschaftliche*) – que hoje seria chamada genericamente de estudos culturais ou, de forma mais específica, de antropologia visual ou antropologia das imagens, como prefere Georges Didi-Huberman – Patrick Geddes transitava, de forma errante, entre vários campos disciplinares distintos, como biologia, botânica, sociologia, geografia, história, antropologia, urbanismo, preservação ambiental, cultural e urbana, entre outros, para se aproximar do que ele chegou a designar como "ciência da cidade", ou, mais precisamente, como "ciência da vida nas cidades", algo que hoje poderia ser chamado genericamente de estudos urbanos, mas que ainda preferimos chamar de urbanismo. Um urbanismo como campo ampliado ou experiência liminar, necessariamente transdisciplinar.

Tanto Geddes quanto Warburg eram contra o excesso de especializações disciplinares em curso no final do século XIX e início do XX. Eram também bem críticos tanto em relação à noção funcionalista e tecnicista de progresso, quanto com os diferentes formalismos estilísticos. Ambos iam além de uma crítica "romântica" e nostálgica da sociedade industrial, que Geddes chamou de paleotécnica[11]; ambos eram, no entanto, profundamente modernos. Faziam uma crítica moderna aos excessos da própria modernização, criticavam

sobretudo a simplificação do pensamento e da produção de conhecimento, justamente no momento da maior especialização disciplinar moderna, em particular das ciências humanas e sociais. Isso poderia também explicar, em parte, a falta de ressonância encontrada por suas ideias e "métodos" mais complexos, sempre considerados pelos diferentes especialistas, cada vez mais puristas, como confusos, ambíguos, pouco claros, pouco "científicos".

As demais razões para terem sido "esquecidos", apesar do reconhecimento do importante "pioneirismo" de ambos, tornando-se assim *dibbuks*, parecem ser bastante semelhantes. Além das questões mais íntimas e de personalidade de cada um – como a dita "excentricidade" de Geddes ou os conhecidos problemas de saúde mental de Warburg, que ficou anos internado em clínicas psiquiátricas –, as relações institucionais e acadêmicas de ambos, fator relevante de reconhecimento intelectual, eram bem frágeis. Warburg colaborou com a Universidade de Hamburgo (criada em 1919) dando aulas e palestras, mas quase sempre em sua própria biblioteca, pois nunca foi professor efetivo; Geddes, por sua vez, após passagem provisória pela Universidade de Edimburgo em 1880, obteve um contrato parcial na Universidade de Dundee (Escócia), que durou de 1888 a 1919, como professor de botânica, para lecionar somente no verão. Só em 1920, aos 66 anos, assumiu uma cadeira plena, de sociologia e "*civics*", na Universidade de Bombaim, na Índia.

Outra questão, talvez a que melhor explique esse duplo "esquecimento" fantasmático, parece ter relação com a forma de transmissão e de exposição de ideias dos dois *dibbuks*. Não obstante alguns livros e textos importantes publicados ainda em vida, nem Geddes nem Warburg tiveram a escrita como forma preferencial de difusão de conhecimento: ambos tinham uma forma processual e bastante visual de formular seus argumentos. Enquanto Warburg expunha seus inúmeros painéis móveis com montagens de centenas de imagens intercambiantes, Geddes criava diferentes diagramas em folhas de papel dobráveis, que ele chamava de "máquinas pensantes" (*thinking machines*). Muitos textos publicados pelos dois, sobretudo por Geddes, eram falas retranscritas, que, mantendo o caráter barroco da oralidade, não recuperavam ou faziam qualquer tipo de referência direta às apresentações visuais ou diagramáticas que acompanhavam essas falas. No caso de Warburg – que não difere de Geddes em seu processo obsessivo –, o caráter mais fantasmático de sua obra foi bem resumido por Didi-Huberman como um:

> (...) imenso labirinto dos manuscritos ainda inéditos, as anotações, esboços, esquemas, diários e correspondência, que Warburg mantinha incansavelmente, sem jogar nada fora, e que os editores até hoje ainda não souberam reunir de forma ponderada, a tal ponto é desconcertante o seu aspecto caleidoscópico (2013 [2002], p. 28).

Esse "aspecto caleidoscópico"[12] – encontrado tanto em Geddes quanto em Warburg – é um sinônimo da modernidade para Walter Benjamin[13], e parece resultar de uma forma de pensar experimental que poderia ser resumida no que Geddes chamava de "visão sinóptica". Não se tratava exatamente de um tipo de síntese final, mas sim de uma disposição simultânea de imagens distintas – não necessariamente fotografias, desenhos ou reproduções, mas sim "imagens de pensamento", *Denkbilder* no sentido benjaminiano[14] – que eram colocadas lado a lado, em um tipo de montagem de campos disciplinares, de tempos e de espaços heterogêneos.

O caleidoscópio[15] também proporciona esse tipo de montagem "mágica", criada a partir das configurações, composições e imagens sempre diferentes. Essas composições sempre renováveis são resultantes de um tipo de movimento errante, de uma desmontagem na própria estrutura do que está sendo visto, e também de uma desmontagem das formas como essas estão sendo vistas, como também das formas de observação, de exposição e de transmissão.

Benjamin, em uma das suas "imagens de pensamento", sobre San Gimignano na Toscana, afirma que a maioria das suas *Denkbilder* foram escritas sobre suas próprias experiências urbanas: "Achar palavras para aquilo que se tem diante dos olhos – quão difícil pode ser isso! Porém, quando elas chegam, batem contra o real com pequenos martelinhos até que, como chapa de cobre, dele tenham extraído a imagem"

(Benjamin [1928] 1987, p. 203). Em outra *Denkbild*, Benjamin escreveu: "É sabido que o dizer não é apenas a expressão do pensamento, mas também sua realização. Do mesmo modo, o caminhar não é apenas a expressão do desejo de alcançar uma meta, mas também sua realização" (Benjamin [1928] 1987, p. 268).

Trata-se assim não somente de uma forma singular, claramente exploratória, de expor e explorar ideias, mas também de uma forma de pensar processualmente ao apresentá-las, sempre buscando as relações entre as mais distintas imagens e formas de pensamento. Também é bastante recorrente, em textos tanto sobre Geddes quanto sobre Warburg, uma série de considerações sobre a dificuldade para a escrita dos dois pensadores, o que chegou mesmo a ser reconhecido por ambos. Geddes, por exemplo, deixou clara sua impaciência ao terminar seu livro mais conhecido, *Cidades em Evolução* (*Cities in evolution*), descrevendo-o como um "livro entediante" (carta de 1914 escrita em sua viagem marítima para a Índia). Ele costumava se referir a seus próprios ensaios como um "monte de estrume", enquanto Warburg costumava comparar sua forma de escrever a uma "sopa de enguias".

Enquanto Warburg deixou muitos textos não publicados, manuscritos de difícil compreensão ou inacabados, Geddes publicou em formatos variados e perecíveis, como panfletos (sobretudo do *Cities Committee* da *Sociological Society)*, catálogos ou guias de exposições, revistas, *Surveys* (levantamentos) e

inúmeros relatórios sobre cidades (*Reports*). Os arquivos de ambos ainda não foram plenamente explorados[16]. Nenhum dos dois conseguiu deixar aquilo que Geddes chamou de *opus syntheticum*, embora ele tenha insistentemente tentado convencer Lewis Mumford – que ele considerava seu mais brilhante discípulo e herdeiro intelectual – a ajudá-lo nessa árdua tarefa. Mumford, apesar de sempre reconhecer a importância de Geddes como seu grande mestre, se recusou a colaborar, preferindo publicar seus próprios livros individualmente e, assim, difundir as ideias geddesianas a partir de sua própria interpretação. Geddes, ao contrário, como seus amigos geógrafos anarquistas mais próximos, Élisée Réclus e Piotr Kropotkin, apostava sempre na ideia de cooperação, no trabalho coletivo e cooperativo, preferindo sempre que possível trabalhar em grupo – sobretudo nos trabalhos de campo, nos *workshops* e nos seus famosos *summer meetings* – bem como em parcerias para publicações, como as realizadas com John Arthur Thomson nos textos mais ligados ao campo da biologia[17], com Victor Branford, nos do campo da sociologia[18], e com Frank Mark Mears em alguns dos trabalhos no campo do urbanismo[19].

Lewis Mumford talvez tenha sido o maior difusor de ideias gedessianas, mas ele também foi, de certa forma, o maior "traidor", como quase todo intérprete ou tradutor, de Geddes. De forma análoga, Ernst Panofsky, que poderia ser considerado o discípulo mais brilhante e herdeiro

intelectual de Warburg, também foi seu difusor e traidor. Georges Didi-Huberman (2013 (2002), p. 78) chegou a acusar Panofsky de ter sido o "grande padre exorcista do nosso *dibbuk*". O Mumford exorcista praticamente reduziu o pensamento geddesiano às questões regionais de descentralização, chegando a um tipo de proposta antimetropolitana ou mesmo antiurbana[20]. É sabido o quanto Mumford detestava o que ele chamava de "caos" das grandes metrópoles e defendia as cidades menores, mais provincianas[21], o que era quase o contrário do grande cosmopolitismo da vida urbana proposto por Geddes. Panofsky, por sua vez, praticamente invalidou a ideia mais importante do pensamento warburguiano, a própria ideia de sobrevivência (*Nachleben*), que foi simplificada ao extremo até se transformar na reducionista ideia de "influência", uma noção que foi naturalizada e, infelizmente, até hoje é bastante disseminada no campo da história da arte, da arquitetura e do urbanismo.

Após a morte de Warburg, sua família e amigos solicitaram a Gertrud Bing, sua fiel assistente pessoal e discípula favorita, a realização de um *opus syntheticum* do pensamento warburguiano, mas Bing nunca conseguiu terminar esse trabalho hercúleo de sistematização de um pensamento tão complexo e fragmentado. Saxl e Bing, os assistentes mais próximos de Warburg até sua morte, também foram os grandes responsáveis pela mudança, entre Hamburgo e Londres, e reinstalação de todos os documentos e livros na nova sede,

além de atuarem como diretores do novo Instituto Warburg (com Henri Franckfort) no momento de sua implantação e consolidação. Gertrud Bing dirigiu o Instituto de 1955 até 1976 e foi sucedida por Ernst Gombrich, autor da primeira biografia sobre Warburg, publicada somente em 1970 (e republicada em 1986), mais de quarenta anos após sua morte.

Como bem mostrou Carlo Ginzburg[22], a própria compreensão do campo disciplinar de Gombrich, que ainda pensava por "estilos", era bem mais limitada do que a de Warburg, o que colocava problemas teóricos e metodológicos. Segundo Didi-Huberman:

> Ler Warburg apresenta a dificuldade de ver se mesclarem o ritmo da mais extenuante ou mais inesperada erudição (...) ideias que se fundem, pensamentos inseguros, aforismos, permutações das palavras, experimentações de conceitos... tudo o que Gombrich considera a conta certa para aborrecer o 'leitor moderno', quando é precisamente a modernidade de Warburg que já se assinala nesse traço (2013 [2002], p. 28).

Mas o principal problema talvez tenha sido que a tão esperada biografia não conseguiu abarcar nem um pouco da complexidade do biografado. Como escreveu Didi-Huberman, Gombrich "decidiu redigir uma 'biografia intelectual', voluntariamente autocensurada quanto aos aspectos psíquicos da história e da personalidade" o que resultou em "uma

‘elaboração’ meio desencarnada de uma obra em que a dimensão do *páthos*, ou até do patológico, revela-se essencial, tanto no plano dos objetos estudados quanto no do olhar voltado para eles”. A crítica de Didi-Huberman havia sido feita antes por Edgar Wind, contemporâneo e próximo de Warburg: “não se separa um homem de seu *páthos* – de suas empatias, suas patologias –, não se separa Nietzsche de sua loucura nem Warburg dessas *perdas de si*” (Didi-Huberman, 2013 [2002], p. 28).

No caso de Geddes ocorreu praticante o inverso: suas biografias mais populares se centraram em sua personalidade, sem dúvida fascinante, mas sem adentrar mais cuidadosamente suas complexas ideias. O título da biografia publicada pela escritora Paddy Kitchen, em 1975, explicita isso bem: *A Most Unsettling Person: An Introduction to the life and ideas of Patrick Geddes*. A primeira biografia foi escrita por sua discípula Amelia Defries – com prefácios de Rabindranath Tagore e de Lewis Mumford –, uma das muitas mulheres do chamado *Geddes’ Circle*[23], em 1927, quando Geddes já estava em Montpellier construindo o *Collège des* Écossais[24], e também deixava claro seu foco messiânico e personalístico no título: *The Interpreter Geddes: The Man and His Gospel*. A última biografia, publicada em 1990 por Helen Meller, é bem mais acadêmica e busca entender um pouco melhor suas ideias – *Patrick Geddes: Social Evolucionist and City Planner* (Patrick Geddes: evolucionista social e urbanista) – mas insiste, de

forma equivocada, em associar seu trabalho a um evolucionismo, um "darwinismo" social.

A atribuição apressada de um "selo *evolucionista*", como disse Georges Didi-Huberman (2013 [2002], p. 51), também parece ser uma das razões do caráter fantasmático tanto de Geddes quanto de Warburg, ambos profundamente impactados, como a grande maioria dos cientistas e intelectuais do final do século XIX e início do XX, pelo mais importante trabalho de Charles Darwin, publicado em 1859, *A Origem das Espécies*. Trata-se da confusão, ainda bastante corrente, entre a teoria da evolução de Darwin, que se ocupa da seleção natural, e a ideia de evolucionismo social, que parte da ideia de Herbert Spencer da "sobrevivência do mais apto"[25], um pensamento determinista que se tornou racista e passou a ser amplamente combatido na renovação das ciências sociais do século XX. Como se sabe, o pensamento evolucionista social, fortemente vinculado a uma noção de progresso linear e fruto de interpretações etnocêntricas, difere-se largamente da teoria da evolução biológica desenvolvida por Darwin, que tratava basicamente de transformação e adaptabilidade biológica a diferentes ambientes, ideias decorrentes de sua famosa viagem de observação minuciosa e detalhada em torno do mundo (1831/1835). Portanto, a teoria da evolução darwiniana, apreciada tanto por Geddes quanto por Warburg, não tem, em princípio, qualquer relação com qualquer ideia evolucionista de progresso ou de etnocentrismo.

Geddes foi aluno de Thomas Henry Huxley, conhecido como "O Buldogue de Darwin" por ser o principal defensor da teoria da evolução darwiniana. Geddes chegou a conhecer Darwin, que lhe escreveu uma carta de recomendação elogiosa em 1882, para ajudá-lo a buscar um cargo universitário. Darwin declarou ter lido os trabalhos de Geddes e formado uma excelente opinião de suas competências e "conhecimento em vários campos da ciência", considerando-o "bem qualificado para ocupar qualquer cadeira de história natural"[26]. Geddes criticou abertamente Spencer e todos aqueles que ele chamava de sociólogos biologicamente inclinados (*biologically-minded sociologists*), que, a partir de trabalho de campo, faziam generalizações teóricas sem embasamento. O que ele mais apreciava em Darwin, como em qualquer outro pesquisador naturalista ou ainda em qualquer urbanista, era precisamente sua capacidade acurada de observação. Seu interesse na evolução era sobretudo um interesse na observação das transformações, muitas delas de longuíssima duração, mas que ainda deixavam rastros no presente, o que poderia ser resumido pelo que Warburg chamou de "fóssil em movimento".

Ernst Mayr – outro conhecido explorador e também grande observador, famoso por seus levantamentos de aves do Pacífico (*bird surveys*), nos anos 1920 – escreveu sobre Darwin o que poderia também ser dito a respeito de Geddes:

> O que fez de Darwin um grande cientista e um intelectual tão inovador? Era um observador soberbo, dotado de uma curiosidade insaciável. Nunca aceitava nada sem explicação e sempre queria saber o porquê das coisas. Por que a fauna das ilhas é tão diferente daquela encontrada no continente mais próximo? Como surgem as espécies? Por que os fósseis da Patagônia são tão parecidos com a biota atual de lá? Por que cada ilha em um arquipélago tem suas próprias espécies endêmicas e mesmo assim são muito mais semelhantes entre si do que em relação a espécies correlatas em regiões mais distantes? Foi essa capacidade de observar fatos interessantes e formular as perguntas apropriadas que permitiu a Darwin fazer tantas descobertas científicas e desenvolver tantos conceitos originais (2009 [2001], p. 31).

A relação de Warburg com Darwin foi mais distante: passou pela leitura cuidadosa, importante para seu trabalho sobre a sobrevivência de gestos, do livro *A expressão das emoções no homem e nos animais* de Darwin que, como explicou Georges Didi-Huberman, "nada teve de instrumento de uma teoria de 'seleção natural' ou de um 'progresso' dos gestos (...) mas sim pelo ângulo da *sobrevivência do primitivo*". Essa associação de Warburg com Darwin era atravessada pelo antropólogo Edward Tylor[27] – também uma referência importante para o pensamento geddesiano – e sua ideia de *survival* que, como mostrou Didi-Huberman, tinha relação com a ideia de

sobrevivência (*Nachleben*) warburguiana, que associava arte e antropologia a partir da ideia de cultura.

Também foi equivocadamente atribuído o "selo evolucionista" a essa ideia de *survival,* mas, como insiste Didi-Huberman, "enquanto a seleção natural falava de 'sobrevivência do mais apto' [*survival of the fittest*], garantia de novidade biológica, Tylor abordou a sobrevivência pelo ângulo inverso, dos elementos culturais mais 'inaptos e impróprios' [*unfit, inappropriate*], portadores de um passado acabado e não de um futuro evolutivo". Didi-Huberman acusou Gombrich de ter sido o maior responsável por essa "simplificação brutal" e conclui com o argumento que vale também para as acusações feitas contra um Geddes evolucionista:

> Um Warburg 'evolucionista': o que quer dizer isso? Que ele leu Darwin? Quanto a isso não há a menor sombra de dúvida. Que ele reivindicou uma 'ideia de progresso' nas artes e adotou um 'modelo continuísta' do tempo? Nada é mais falso (...) Warburg foi darwinista, sem dúvida, mas não evolucionista no sentido spenceriano (2013 [2002], p. 54 e 55).

Ao propor a releitura de Warburg, Didi-Huberman explicou como:

> (...) ele foi negligenciado não apenas pelos historiadores de arte positivistas, como também pelos que eram receptivos ao

> estruturalismo ou até pelos melhores da escola dos Annales. Assim, Jacques Le Goff atribuiu generosamente a Marc Bloch a exclusividade da 'fundação' da antropologia histórica (...) Reler Warburg atualmente exige uma inversão de perspectiva. Sua maneira muito particular de praticar a história da arte, de abri-la, teve como efeito refazer as perguntas da antropologia histórica (2013 [2002], p. 40).

Uma vez que o excelente trabalho de releitura feito por Didi-Huberman já conseguiu recolocar a discussão do trabalho de Warburg dentro do campo das artes e, particularmente, no campo da história das artes e também da antropologia das imagens, devolvendo às suas ideias uma espécie de vida, de palpitação nova, nos concentraremos mais na releitura de Geddes, sobretudo no campo do urbanismo.

Apesar de o nome de Geddes aparecer em algumas das principais publicações da história do urbanismo – mas não naquelas da história da arquitetura moderna, mesmo quando tratam de urbanismo –, sua obra ou ainda surge como uma exceção, ou é colocada fora deste campo disciplinar. O principal motivo talvez seja que seu trabalho, sem dúvida bastante eclético, termina por embaralhar as narrativas e análises históricas ainda dualistas, como aquela proposta em 1965 por Françoise Choay em sua famosa antologia *O urbanismo,* entre um "urbanismo progressista" e um "urbanismo culturalista". Sem saber bem como classificar Geddes em um "modelo" de

urbanismo ou no outro, Choay criou uma nova categoria para abrigá-lo: "Antropópolis" (*Anthropopolis*). Ela explicava que não seria outro "tipo" de urbanismo. Segundo Choay:

> Ele pretende reintegrar o problema urbano em seu contexto global, partindo das informações dadas pela antropologia descritiva. Essa crítica [ao "urbanismo progressista"], que pode ser qualificada de humanista, desenvolveu-se fora do meio especializado dos urbanistas e dos construtores. É o resultado do trabalho de um conjunto de sociólogos, historiadores, economistas, juristas, psicólogos, pertencentes sobretudo aos países anglo-saxões (Choay, 2013 [1965], p. 38).

Por que Françoise Choay, conhecida por ser crítica à abordagem mais cientificista do urbanismo – ela dizia que a própria ideia de um urbanismo científico era um mito "progressista" da sociedade industrial – não considerava Patrick Geddes como urbanista? E como poderia o próprio Geddes, e não seu fantasma, ter feito uma crítica ao "urbanismo progressista", se esse "modelo", na própria classificação de Choay – que teria como exemplo maior as ideias urbanísticas de Le Corbusier e do CIAM[28] – só se consolidou de fato após os primeiros trabalhos do urbanista escocês? Como se sabe, o CIAM só foi criado na Suíça em 1928, e o plano urbano de Dunfermline (cidade escocesa) de Geddes, por exemplo, é de 1904.

Uma pequena nota de pé de página do livro de Choay, quando aparece pela primeira vez o nome de Geddes, é significativa:

> Somos obrigados a evocar aqui, por demais esquematicamente, uma figura cuja importância foi considerável, e cujo nome no entanto é pouco conhecido na França. Limitamo-nos a resumir muito por alto o método de Geddes, sem poder insistir nem sobre a crítica da grande cidade industrial, nem sobre certas ideias construtivas que lhe eram as mais caras.

Em outra nota ela diz que "Geddes foi o primeiro autor a citar Bergson numa obra dedicada aos estudos urbanos" Em outra ainda – em comentário do livro *Vida e morte das grandes cidades americanas* (publicado em 1961), da ativista Jane Jacobs[29] –, Choay novamente se refere a Geddes: "Patrick Geddes já tinha sublinhado a necessidade de os habitantes se interessarem ativamente pelo modelamento de sua cidade. Ele chamava de *civics* essa forma de participação" (2013 [1965], p. 46).

Donatella Calabi, bem mais recentemente, em sua *História do Urbanismo Europeu*, (2008) demonstra certo desconforto em enquadrar Geddes; desconforto semelhante ao que teve Choay ao citar Geddes em meados dos anos 1960. Para Calabi, Geddes, "escritor e orador incansável, antecipa aquele setor disciplinar das ciências sociais que hoje é

frequentemente indicado com o nome de 'ecologia urbana'". Ao explicar a defesa das "pesquisas cívicas" (sua tradução para *civics*) no campo do urbanismo – que também chamou de "análises urbanísticas" – escreveu:

> A batalha também foi conduzida por pessoas não facilmente classificáveis pela formação, como urbanistas *tout court* (historiadores, geógrafos, sociólogos, biólogos); de fato, mais tarde foram considerados pela historiografia como profetas do urbanismo europeu (Calabi, 2008, p. 154).

Geddes continua até hoje sem ser discutido por historiadores do campo como um urbanista "*tout court*". Isso talvez por terem essa definição como algo restrito a um campo disciplinar bem mais fechado, composto somente por especialistas; e, também, talvez por isso, Geddes não tenha recebido o devido destaque no debate do campo, apesar dos inúmeros planos urbanísticos realizados para diversas cidades durante sua vida, sobretudo no Reino Unido, na Índia e na Palestina.

Uma rara exceção é o livro do também britânico Peter Hall, *Cidades do amanhã* (1988), que atribuiu a Geddes, classificado como "polímata inclassificável", um lugar importante como pioneiro e visionário no que ele chamou de "as raízes anarquistas do movimento urbanístico" (2016 [1988], p. 20), num contraponto, talvez um pouco simplificado, à "solução de Le Corbusier, segundo a qual um mestre planejador todo

poderoso demoliria por completo a cidade existente, substituindo-a por outra feita de altas torres erguidas no meio de um parque". Hall também citou Mumford:

> Lewis Mumford (1985-1990) um jornalista-sociólogo capaz, como Geddes jamais o foi, de dar forma coerente a seus pensamentos, essa filosofia [urbana, de Geddes] passou para um pequeno mas brilhante e devotado grupo de planejadores sediados na cidade de Nova Iorque, de onde – por intermédio dos escritos imensamente eficazes de Mumford – acabou fundida às ideias intimamente correlatas de Howard e espalhou-se por toda América e pelo mundo afora (...) Mas, ironicamente, nesse processos (...) a qualidade verdadeiramente radical da mensagem foi abafada e, mais da metade, perdida (2016 [1988], p. 189).

Peter Hall também buscou entender o silêncio dos historiadores do campo do urbanismo sobre Geddes e sobre outros anarquistas:

> A história tem de começar por Geddes: coisa bastante difícil, visto que ele sempre dava volta em círculos crescentes. (...) 'as teses não desenvolvidas, os livros não escritos e que assim permaneceram, em cada pequeno artigo ele recomeçava do início, sublinhando e repetindo suas ideias fundamentais infindavelmente', era, segundo nos relata Abercrombie [urbanista britânico], 'pessoa das mais instáveis, e falava, falava, falava,

> a respeito de tudo e de nada'. Desenvolvia obsessivamente suas ideias em pedaços de papel divididos em nove blocos, suas 'máquinas', que preenchia com suas ruminações intuitivas sem fim, mas que se mostraram barreiras à comunicação (2016 [1988], p. 190).

Em outra passagem, Hall escreveu: "As ideias jorravam de maneira repetitiva, circular, e amiúde obscura: matéria-prima para um sem número de dissertações ainda não escritas." (p. 199). E, ao final de seus comentários sobre a possível atualização das propostas geddesianas (citando seus relatórios sobre cidades indianas), escreveu: "Geddes, ou o seu fantasma, teria de esperar um pouco mais" (2016 [1988], p. 362).

Parece ainda ser difícil para muitos historiadores do urbanismo admitir que a proposta geddesiana colocava efetivamente uma outra possibilidade, também moderna, de se pensar e praticar o urbanismo, que já criticava a noção de progresso, definidora do "urbanismo progressista" sem, no entanto, cair no passadismo nostálgico, que Choay considerava como "urbanismo culturalista". E isso, antes mesmo da consolidação do próprio "urbanismo progressista", ainda usando a terminologia de Choay, dominante no chamado movimento moderno, sobretudo dos CIAMs.

É interessante notar que todas as maiores propostas críticas feitas contra os excessos do movimento moderno em arquitetura e urbanismo a partir do final dos anos 1950 – como

a de Jacobs, que era externa ao movimento – dizem respeito a temas que já tinham sido abordados e praticados por Patrick Geddes desde o final do século XIX, como participação, autoconstrução ou, ainda, preservação do patrimônio histórico e cultural. Além do que, muitos desses críticos, como alguns arquitetos, advogavam também por maior interdisciplinaridade, maior interlocução do campo do urbanismo ao campo das ciências sociais, sobretudo a antropologia e a sociologia, ao campo das artes e, também, das ciências humanas, como a história e a geografia cultural. O *dibbuk* multifacetado Geddes foi determinante para a fundamentação dessas críticas.

Geddes foi evocado nos anos 1950 pelos integrantes do Team X[30], a nova geração de arquitetos que fazia parte dos CIAMs – foram 10 encontros entre 1928 e 1956 –, reunida na organização do CIAM X, para reforçar, com um tipo de munição teórico-metodológica fantasmática, a crítica interna aos excessos racionalistas do movimento, sobretudo na crítica elaborada pelo casal Alison e Peter Smithson. Os Smithsons, inspirados em Geddes, passaram a usar a ideia de escala de associações para combater a proposta de separação de funções exposta na Carta de Atenas[31]. Aldo Van Eyck, por sua vez, solicitava maior atenção à arquitetura vernácula, à autoconstrução, e outro membro importante do grupo, Giancarlo de Carlo – que depois foi editor e tradutor do livro clássico de Geddes para o italiano – passou a reivindicar a efetiva participação popular nos projetos urbanos. Para deixar clara

a herança geddesiana reclamada pelo Team X – tanto no manifesto de Doorn (Habitat) de 1954, quanto em diferentes *Drafts* do grupo de preparatórios para o CIAM X, documentos mais conhecidos do Team X – havia sempre uma reprodução da famosa *Valley Section* (Seção ou perfil do Vale)[32], um dos diagramas esquemáticos mais famosos de Geddes, que passou a ser associado aos documentos preparatórios para o CIAM X e à proposta da *Scale of Human Association,* elaborada pelo casal Smithson, uma alternativa ao urbanismo por zoneamento funcional proposto como doutrina por Le Corbusier na Carta de Atenas[33].

Como se sabe, o Team X foi o maior responsável pela dissolução final do CIAM, em 1959, sobretudo pela potência da crítica do grupo ao que Van Eyck chamou de "tirania do consenso cartesiano" da antiga geração da organização, liderada por muitos anos por Le Corbusier e Siegfried Giedion. A crítica ao "urbanismo progressista" citada por Choay já teria sido então uma ação do fantasma geddesiano evocado pelo Team X. Mas nosso *dibbuk* havia sido evocado ainda antes, dentro da própria "velha guarda" do CIAM. Quem de fato trouxe de volta ao debate as ideias geddesianas após a Segunda Grande Guerra foi uma urbanista que também ficou na sombra dos grandes nomes (homens e arquitetos em larga maioria) do movimento moderno: Jaqueline Tyrwhitt.

Geddesiana assumida, Tyrwhitt foi integrante do grupo britânico MARS. Era amiga íntima e tradutora para o inglês

de Giedion, secretário do CIAM de 1928 a 1957, e colega em Harvard de José Luís Sert, presidente da organização entre 1947 e 1957. Sert foi o responsável pela publicação da versão norte-americana da Carta de Atenas, "Can our cities survive?"[34], em 1942, cujo prefácio deveria ter sido feito por Mumford, que se recusou a fazê-lo[35]. Giedion, por sua vez, com a dedicada ajuda de Tyrwhitt, havia publicado o famoso *Espaço, Tempo, Arquitetura* um ano antes, em 1941, mas só na 5ª edição revisada (de 1966) do seu maior "best-seller" mundial, ele agradeceu a colaboração de Tyrwhitt, sempre na sombra, e também acrescentou dois parágrafos sobre Geddes na parte 8: "Urbanismo como problema humano".

Tyrwhitt fez parte da organização dos dois encontros CIAM que ocorreram no Reino Unido, o CIAM VI de 1947 em Bridgwater, o primeiro após dez anos de interrupção por causa da guerra – quando trabalhos brasileiros foram expostos, como o projeto do Pedregulho de Reidy – e o segundo, o CIAM VIII de 1951 em Hoddesdon, quando Tyrwhitt coordenou toda a organização. As ideias geddesianas, trazidas por Tyrwhitt, emergiram assim no âmago do próprio CIAM, e esses ecos puderam ser sentidos até mesmo no tema geral desse segundo encontro britânico – a ideia do *Core of the city* –, assim como no próprio título do encontro e do livro dele resultante, que ela editou com Sert e Ernesto Rogers, com texto final de Giedion: *The heart of the city.* Foi exatamente a partir desse encontro em Hoddesdon que o Team X se

organizou e passou a exercer sistematicamente sua crítica, com a ajuda sobretudo das ideias geddesianas devidamente reavivadas por Tyrwhitt. Foi, portanto, Jaqueline Tyrwhitt, que usava sempre o *Valley Section* em suas aulas e cursos, que apresentou Patrick Geddes e suas ideias para toda essa nova geração de arquitetos modernos.

No encontro seguinte, de 1953, em Aix-en-Provence,[36] já foram apresentados trabalhos habitacionais na África do Norte pelo grupo GAMMA, com base em discussões sobre *bidonvilles* (favelas) marroquinas e também foi apresentada, pelo grupo argelino, uma surpreendente *Bidonville Mahieddine Grid*. A partir desse encontro, o grupo que ficou conhecido como Team X passou efetivamente a dominar o debate nos encontros do CIAM. Foi aí que o casal Alison e Peter Smithson apresentou sua famosa *Urban Re-Identification Grid*, com as maravilhosas fotografias de crianças brincando nas ruas londrinas[37] – feitas por Nigel Henderson, membro do *Independent Group* – em Bethnal Green, bairro operário considerado um *slum*[38]. Apesar da manutenção da ideia de uma *grid* (grade para exposição de projetos ou ideias), a grade Team X[39] era bem menos rígida do que a antiga grade Ascoral[40], proposta anteriormente por Le Corbusier.

A principal crítica interna da nova e transnacional geração moderna reunida no Team X era claramente dirigida não só contra o homem ideal, representado pelo *Modulor* corbusiano – e a favor das pessoas ordinárias das ruas, cortiços

e favelas, como aquelas das fotografias de Henderson –, mas também contra os princípios urbanísticos funcionalistas dominantes na organização, desde o CIAM IV em 1933, dedicado à cidade funcional. Nessa ocasião foi consolidada a ideia – tida como "doutrina" moderna, defendida por Le Corbusier, e contestada pelo Team X nos anos 1950 – da separação (zoneamento) das quatro funções modernas no espaço da cidade: circulação, habitação, trabalho e lazer. Como bem resumiu Peter Smithson: "Atrás disso tudo [crítica e novas propostas]... um eco de Patrick Geddes."[41]

Tyrwhitt foi a responsável, em nome da *Association for Planning and Regional Reconstruction*, que ela dirigia, pela edição e publicação de dois livros de Geddes, que contaram com a colaboração de Arthur Geddes, seu filho mais jovem. Em 1947 foi lançado *Patrick Geddes in India*, uma montagem de fragmentos de relatórios (*reports*) escritos por Geddes sobre 18 diferentes cidades indianas entre 1915 e 1919, com prefácios de Lewis Mumford e de Henry Vauguan Lanchester, urbanista britânico que conhecia Geddes do comitê sobre cidades da *Sociological Society* e já havia feito a primeira seleção dos inúmeros relatórios geddesianos. Diferentemente de Mumford e Lanchester, Tyrwhitt não chegou a conhecer Geddes. Já na orelha do livro, ela explica seu objetivo editorial:

> Provavelmente não há outro homem cujos escritos atuais tenham sido tão pouco lidos e, no entanto, que tenha sido um

> pensamento tão influente e construtivo em nossa geração, como Patrick Geddes. Embora ele só tenha morrido em 1931 [*sic*], ele já é uma lenda. Sua inspiração foi passada em segunda mão, através de seus amigos e alunos (Tyrwhitt, 1947).

Tyrwhitt, ao editar seu pequeno livro de 100 páginas, com muitas ilustrações dos próprios relatórios e belíssimas fotografias das cidades indianas, cortou ao extremo os textos de Geddes em curtos fragmentos montados em subtítulos, que buscavam claramente uma operacionalização e simplificação do pensamento geddesiano para sua difusão. Para se ter uma ideia, só um dos relatórios citados – o de Indore, de 1918, por exemplo – era composto de dois volumes, cada um com mais de 200 páginas, sem contar os anexos. Essa parece ter sido uma tática que se mostrou bastante eficaz para tornar o livro mais palatável e atraente para os pragmáticos arquitetos e urbanistas modernos, majoritariamente mais avessos às questões sociais e culturais das antigas cidades existentes.

Mumford, em seu prefácio, tentou tornar, ainda mais que Tyrwhitt, as ideias geddesianas facilmente aplicáveis. Mas, pelo menos, à exceção dos títulos dos capítulos de sua autoria, Tyrwhitt buscou publicar as próprias palavras de Geddes, apesar da forma extremamente fragmentada, o que, de resto, pode até ser visto como algo coerente com as próprias ideias geddesianas. Interpretou, por exemplo,

o mais conhecido lema de Geddes – "*Survey before the Plan*" (Levantamento/Análise antes do plano) – com termos da medicina: "*Diagnosis before Treatment*" (Diagnóstico antes do tratamento). Infelizmente, essa ideia de diagnóstico especialista – que contém em si um pressuposto de que a cidade estaria doente e precisaria de um tratamento específico urgente, muito difundida entre os engenheiros sanitaristas higienistas do século XIX – é até hoje aplicada de forma absolutamente naturalizada tanto no campo prático quanto no ensino do urbanismo, quase sempre de forma padronizada e tecnicista, bem distante da proposta do *Survey* geddesiano, transdisciplinar, experimental, exploratória, complexa e completamente singular em função de cada cidade estudada.

Em 1949, Tyrwhitt lançou *Cities in evolution* – livro de 1915 que ela publicou sem o subtítulo original (*An introduction to the Town Planning Movement and to the study of civics*) – também editado, mas de forma bem menos fragmentária do que a do livro anterior. Foram cortados 5 capítulos dos 18 do livro original, sendo que desses cortados foram mantidos somente seus títulos na nova versão (cap 6, "As casas do Povo"; cap. 7, "O movimento habitacional"; cap. 9, "Uma viagem de *town planning* na Alemanha"; cap. 10, "Organização Alemã"; e cap. 11, "Desenvolvimento recente em habitação e *town planning*"). A edição de *Cidades em Evolução* feita por Tyrwhitt foi a versão usada para a única tradução, infelizmente bem fraca, de um livro de Geddes no Brasil, publicada somente em

1994 – quase oitenta anos após o original e quarenta e cinco anos depois da versão de Tyrwhitt – sem qualquer tipo de apresentação ou de atualização do autor. Não há dúvida de que, até hoje, Geddes foi pouco discutido no Brasil, apesar de haver registros de que ele foi muito lido, provavelmente no original em inglês de 1915, ou, por vezes, na versão de Tyrwhitt (1949), em vários momentos, por urbanistas brasileiros ou estrangeiros que atuaram no país em diferentes cidades, entre outros, Alfred Agache, Luís Inácio de Anhaia Melo, Mario Leal Ferreira, Carmen Portinho, Constantinos Doxiadis, Carlos Nelson Ferreira dos Santos.

Se podemos entender a razão da exclusão, feita por Tyrwhitt, dos dois capítulos sobre a Alemanha para a publicação em uma Europa ainda marcada pelas atrocidades da Segunda Guerra, a retirada dos três capítulos que tratam da questão habitacional nos parece uma opção menos compreensível. É exatamente nesses capítulos excluídos que Geddes tratou da questão do "*improvement of slums*" – o que chamaríamos hoje de urbanização de favelas ou reabilitação de cortiços, de defesa da cidadania, de autogestão cooperativa e de autoconstrução "para procurar trabalhadores que pudessem realmente construir suas próprias casas", de participação dos movimentos habitacionais no processo de planejamento e, em particular, de participação de mulheres, "pois, à medida que escapamos dos mitos do individualismo dos sem-teto, vemos que a cidade sempre foi o teatro e

o palco indispensáveis para expressar cada vida individual (...) e mais literalmente a vida da mulher – e de toda vida – acima de tudo". Há também nesses capítulos uma clara defesa da preservação da memória, da herança das antigas cidades e suas materialidades, da colaboração dos urbanistas com artistas e com artesãos, assim como um elogio ao "livro memorável" de Camillo Sitte, arquiteto moderno vienense, autor de *Construção das Cidades Segundo seus Princípios Artísticos* (*Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*), publicado em 1889 e, como se sabe, extremamente criticado por Le Corbusier que o considerava a antítese de seu pensamento moderno em urbanismo. Assim, os cortes de Tyrwhitt parecem ter sido precisamente daquelas ideias geddesianas que, ela já sabia, não poderiam ser toleradas pela "velha guarda", ainda muito poderosa, do CIAM.

Além de cortar, Tyrwhitt também acrescentou textos novos em sua publicação: além da introdução, que ela assina, há um texto do próprio Geddes sobre o *Valley Section* (Perfil do vale) de 1923; um texto do catálogo da primeira versão da mostra de cidades e *town planning* organizada por Geddes em 1910, com imagens da segunda versão, recomposta após o naufrágio da primeira exposição a caminho da Índia; a transcrição da última conferência de Geddes na Universidade de Dundee em 1919; uma breve biografia; e três textos sobre os diagramas dobráveis ou máquinas pensantes (*thinking machines*) de Geddes: um de Amelia Defries, a primeira biógrafa do

autor, escrito a partir de anotações de Geddes; um fragmento do próprio Geddes, do texto "Conversas de domingo com meus filhos"; e um texto de dois jovens arquitetos britânicos, Keating Clay e John Turner.

Turner, ex-aluno de Tyrwhitt, tornou-se também um geddesiano convicto. Ao encontrar outro raro geddesiano em uma reunião do CIAM, Eduardo Neira, decidiu partir com ele para o Peru, onde permaneceu de 1957 a 1965 desenvolvendo um longo trabalho sobre as *barriadas* (favelas) de Lima[42]. A experiência peruana de John Turner emerge como uma retomada consciente, quase meio século depois, da experiência indiana de Patrick Geddes. A ideia geddesiana da *Conservative Surgery* se transformou, assim, na de *Neighborhood Upgrading* proposta por Turner, sobretudo no caso de *slums* ou *shantytowns* (favelas). Turner também foi próximo do arquiteto e antropólogo Carlos Nelson Ferreira dos Santos, principal responsável pelo projeto participativo de urbanização Brás de Pina, no Rio de Janeiro, em plena ditadura militar e violenta política de remoções no país. O arquiteto e urbanista britânico, que também esteve em Salvador, Recife e Belém, ficou conhecido no Brasil por uma frase que teria dito em sua visita ao Rio de Janeiro para proferir um curso, mais tarde publicada em seu famoso artigo na revista do IAB "Habitação de Baixa Renda no Brasil": "Mostraram-me problemas – favelas, mocambos, alagados, etc. – que considero soluções. E me mostraram soluções – conjuntos habitacionais de baixo

custo – que eu chamo de problemas" (Turner, 1968). A frase foi usada como bandeira para combater a erradicação de favelas no país, sobretudo no período da ditadura militar. Mais uma vez, nesse exemplo, podemos reconhecer o ressurgimento ou sobrevivência, como resistência crítica e política, do fantasma de Geddes.

Como todo *dibbuk*, Warburg e Geddes também são difíceis de acompanhar. Nossa tentativa é de também buscar um tipo de errância para poder acompanhá-los: os capítulos que seguem vagueiam com eles "por uma terra de ninguém de perguntas, em algum lugar entre a rarefação depressiva e a proliferação maníaca" (Didi-Huberman, 2013 [2002], p. 423). Esta primeira parte do trabalho (v. 1) tem por pressuposto a dupla herança moderna, que ainda espera para ser repensada, retrabalhada, uma herança tanto warburguiana quanto geddesiana, repleta de impurezas, de sobrevivências fantasmáticas, sempre em movimento. Talvez seja preciso fazer como Nietzsche propôs em "Humano, demasiado humano" (1878), ao enunciar que "a interpretação verdadeiramente histórica falaria como um fantasma com fantasmas" (1988 [1878], p. 71). Pois, como tão bem escreveu Didi-Huberman, nosso maior instigador[43] para a aproximação desses dois grandes fantasmas, sobre essa errância entre eles: "Os personagens de contos de fadas, assim como os fantasmas, sempre manifestam certa propensão para a melancolia: nunca chegam a morrer. Seres da sobrevivência, vagueiam como

dibbuks por algum lugar entre um saber imemorial das coisas passadas e uma trágica profecia das coisas futuras" (2013 [2002], p. 427). Um grande *dibbuk,* esse tipo de fantasma errante, "é algo ou alguém que não conseguimos esquecer. Mas que não podemos reconhecer com clareza" (2013 [2002], p. 27).

Geddes e Warburg, nossos fantasmas modernos, cada um deles "em algum lugar dentro de nós, mas em nós inapreensível, desconhecido (...) Por que fantasmático? Primeiro porque não sabemos onde segurá-lo. (...) Outra causa desse caráter fantasmático prende-se à nossa impossibilidade, ainda hoje, de distinguir os limites exatos da obra warburguiana" (p. 28), nem os do trabalho geddesiano. Complementamos o argumento de Didi-Huberman[44] sobre Warburg incluindo também Geddes: assim seriam Warburg e Geddes nos dias atuais, dois sobreviventes urgentes para a história da arte e para o urbanismo. Dois *dibbuks*. Fantasmas de nossas disciplinas, falando-nos a um tempo de seus (nossos) passados e de seus (nossos) futuros.

Tentemos, assim, compreender essa outra forma de saber das coisas passadas, fantasmáticas, sem buscar torná-las mais claras, simples ou ainda mais "puras"; vislumbrar as profecias, ou porvires das coisas então futuras, muitas delas já presentes; atentar para a coexistência de tempos e disciplinas distintas. Como necromantes que evocam espectros, buscaremos captar as ondas de nossos *dibbuks,* eles

próprios "sismógrafos muito sensíveis", da mesma forma que Warburg se referiu ao historiador e ao filósofo que foram suas grandes referências:

> Devemos reconhecer Burckhardt e Nietzsche como receptores de ondas mnêmicas e compreender de que modo a consciência do mundo afeta cada um deles de maneira diferente. Devemos fazer que um esclareça o outro (...) Os dois são **sismógrafos muito sensíveis** cujas bases tremem quando eles recebem e transmitem as ondas [de choque, de memória] (Warburg, 1927 apud Didi-Huberman 2013 [2002] p. 108, grifo nosso).

Notas

1 "For though in heredity, our ancestors deeply determine us, as to heritage we choose our ancestors", palestra "The Fifth Talk: Our city of thought" de uma série de *Talks* que Geddes fez em Nova Iorque no *New School for Social Research,* em 1923, a convite de Lewis Mumford.

2 "Vom Einfluss der Antike. Diese Geschichte ist märchenhaft to vertellen. Gespenstergeschichte für ganz Erwachsene." Aby Warburg, "Mnemosyne" *In: Grundbegriffe II*, p.3, 2 de junho de 1929 (Londres, Warburg Institute Archive, III). A ideia de influência para Warburg está menos no sentido usado por alguns historiadores, de transferência, e mais no seu sentido latino relacionado à astrologia, da

"ação atribuída aos astros sobre o destino humano". Warburg também estudava os astros e a astrologia.

3 "*Warburg est notre hantise,* il est à l'histoire de l'art ce qu'un fantôme non racheté – un *dibbouk* – serait à la demeure que nous habitons. Une hantise? C'est quelque chose ou quelqu'un qui revient toujours, survit à tout, réapparaît de loin en loin, énonce une vérité quant à l'origine. C'est quelque chose ou quelqu'un que l'on ne peut oublier. Impossible, pourtant, à clairement reconnaître. Warburg, notre fantôme: quelque part en nous, mais en nous insaisissable, inconnu". Georges Didi-Huberman, *L'image survivante, histoire de l'art et temps de fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les éditions de minuit, 2002, p. 30. Um *dibbuk* na mitologia judaica é um fantasma errante, que vagueia por um longo tempo.

4 Historiador da arte e professor da EHESS em Paris, responsável pelo seminário anual em antropologia visual, escreveu uma série de livros que retomam o pensamento warburguiano para a história da arte, entre os mais importantes destacamos dois: *L'image survivante, histoire de l'art et temps de fantômes selon Aby Warburg* (Paris, Les éditions de minuit, 2002) e *Atlas ou le gai savoir inquiet* (Paris, Les éditions de minuit, 2011). Além das aulas, seminários, artigos e livros sobre o tema Didi-Huberman também foi o curador de uma grande exposição *ATLAS ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* no Museu Reina Sofia em Madri em 2010, que também tinha como base o pensamento warburguiano. Essa exposição também circulou na Alemanha (Karlsruhe e Hamburgo, 2011) e depois se desdobrou

em uma série de exposições menores (com fotografias e filmes da exposição "original"), com o fotógrafo Arno Gisinger, que já circularam na França (Tourcoing, 2012 e Paris, 2014) e também no Brasil (no MAR, no Rio de Janeiro, com o título *Atlas, Suite*), em 2013. Tanto nas publicações como nas exposições, Didi-Huberman busca sempre problematizar e ampliar o campo da história da arte, pensado sobretudo numa antropologia das imagens, seguindo algumas das pistas deixadas por Warburg.

5 Trata-se de ir contra o "desejo do historiador idealista ou positivista, de que os tempos, uma vez analisados, voltem a se tornar "puros", de que as sobrevivências se eliminem logicamente da história, tal como a lia seria eliminada de um bom vinho. Mas será que isso sequer é possível? Só mesmo vinhos ideias – os vinhos sem sabor – é que podem não ter nenhuma lia, podem ser isentos dessa impureza que, de certa maneira, lhes dá estilo e vida" (Didi-Huberman, 2013 [2002], p. 83).

6 Segundo Jeanne Marie Gagnebin, "O conceito de *Schwelle*, limiar, soleira, umbral, *seuil,* pertence igualmente ao domínio das metáforas espaciais que designam operações intelectuais e espirituais; mas se inscreve de antemão num registro mais amplo, registro de movimento, registro de ultrapassagem, de 'passagens', justamente de transições, em alemão, registro do *Übergang.* Na arquitetura, o limiar deve preencher justamente a função de transição, isto é, permitir ao andarilho e também ao morador que possa transitar, sem maior dificuldade, de um lugar determinado a outro,

diferente, às vezes, oposto. Seja ele uma simples rampa, soleira de porta, vestíbulo, corredor, escadaria, sala de espera num consultório, de recepção num palácio, pórtico, portão ou nártex numa catedral gótica, o limiar não faz só separar dois territórios (como a fronteira), mas permite a transição, de duração variável, entre esses dois territórios. Ele pertence à ordem do espaço, mas também, essencialmente, à do tempo. Como sua extensão espacial, sua duração temporal é flexível, ela depende tanto do limiar quanto da rapidez ou da lentidão, da agilidade, da indiferença ou do respeito do transeunte", "Entre a vida e a morte", *In:* Otte, G (org.), *Limiares e Passagens em Walter Benjamin.* Belo Horizonte: editora UFMG, 2010, p. 15.

[7] Dos livros com textos de Warburg (a grande maioria póstumos), publicados recentemente no Brasil destacamos: *História de fantasmas para gente grande – Aby Warburg, escritos, esboços e conferências,* organizado por Leopoldo Waizbort, com excelente apresentação, e com tradução de Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Cia das letras, 2015; Warburg A. *A renovação da Antiguidade pagã. Contribuições científico--culturais para a história do Renascimento Europeu.* Tradução de Markus Hediger (infelizmente sem uma apresentação e só com uma nota do tradutor ao leitor brasileiro). Rio de Janeiro: Contraponto (Coleção arte físsil), 2013 (tradução da edição de 1932). Dos comentadores de Warburg foram traduzidos do francês (com alguns pequenos problemas, por isso, algumas vezes preferimos usar a versão original neste trabalho) e publicados nessa mesma coleção: Michaud P.A, *Aby Warburg e a imagem em movimento.* Tradução

de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto (Coleção arte físsil), 2013 (original de 1998); e Didi-Huberman, G. *A imagem sobrevivente. História da Arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg.* Rio de Janeiro: Contraponto (Coleção arte físsil), 2013 (original de 2002).

8 No Brasil já se reconhece, há algum tempo, a existência de ao menos dois campos de conhecimento, distintos mas complementares: o do planejamento urbano e regional, necessariamente pluridisciplinar, e o do urbanismo, geralmente associado ao campo da arquitetura. Porém, mesmo nesse momento de emergência do campo dos estudos urbanísticos ou da "ciência" da cidade, essa distinção não era clara e dependia muito da origem de seus membros: no Reino Unido se falava mais em *Town Planning,* nos Estados Unidos em *City Planning,* na França em *Urbanisme,* na Alemanha em *Städtebau* etc. Traduzimos como urbanismo, neste trabalho, todas essas expressões que Geddes chamava de *Town Planning* (termo que ficou conhecido na Europa após o *Town Planning Act* de 1909, legislação pioneira sobre o tema) ou *Science of cities*. Como sabemos, as palavras não são neutras e mudam de significado ao longo do tempo – como tão bem mostrou a longa pesquisa transnacional sobre "As palavras da cidade" coordenada por Christian Topalov (EHESS) – mas, em nossa defesa da ampliação do campo do urbanismo, nos parece importante manter essa terminologia.

9 Texto de Alex Law disponível em: *Sociological Research Online, volume 10, issue 2.*

10 Alguns em plena atividade até hoje como o pequeno jardim com horta comunitária, cuidados pelos moradores voluntários das redondezas, *The West Port Garden*, em Edimburgo, criado por Geddes (com sua filha Norah) em 1910 quando a região ainda era repleta de *slums* (cortiços/favelas). Conversando com os atuais moradores em plena ação no pequeno jardim da rua West Port, eles se referiam a Geddes como o "jardineiro". O mais interessante é que mesmo sendo quase totalmente "esquecido" em Edimburgo, uma cidade fortemente turística nos dias de hoje, Geddes ainda é lembrado pelos jardineiros voluntários locais. Até mesmo o recém-criado Patrick Geddes Centre, sediado na Riddle's Court, recém-restaurada na Old Town, tem voltado suas atividades para o turismo e eventos. Uma das maiores atrações turísticas de Edimburgo hoje é sem dúvida sua proximidade com a série de livros infanto-juvenis (e filmes) do mago Harry Potter, em boa parte redigidos na cidade por Joanne Rowling, por muitos anos moradora de Edimburgo. Bem antes da consagrada série infanto-juvenil, a cidade já possuía uma grande tradição animista, ainda hoje há uma série de referências à bruxaria e magia em todo o centro antigo. Igor Queiroz, pesquisador que trabalha hoje neste limiar entre história da literatura infantil e história do urbanismo, chegou a encontrar uma página web dedicada a Geddes em um site de excursões Harry Potter pela cidade (pottertour.co.uk), onde Geddes é apresentado como "Father of Urban Planning & Wizard of Light", neste texto, o "mago" Geddes chega a ser comparado com Dumblendore e Edimburgo com Hogwarts. A página em questão cita a Outlook

Tower, a Camera Obscura (ao ver sua mesa/tela branca Queiroz relacionou com a penseira do jovem mago onde ele atualizava memórias), o University Hall, a Riddle's Court, os Ramsay Gardens (onde eram feitas várias das fotografias de grupo dos summer schools) e até mesmo sua experiência indiana (com direito a uma citação do livro de Tyrwhitt). Ao final do texto ainda encontramos uma surpreendente homenagem de sua filha, Norah: "The Wizard's Tower of Patrick Geddes/I know an old house, a tall house, a stone house/that stands upon a narrow street,/Yet looks from hills to sea./If up its stairs you clamber, from chamber to chamber/It may be you find your feet/Can never more be free/For if you meet the Enchanter there,/With searching eye, unruly hair,/He'll put a spell upon you,/A strange compulsion on you,/And if you do not come down again/'Tis by another stair./A stair that leads to no fair meads/Of Indolence and Ease,/But thought the maze/Of thought for days,/Till new ideas hum like bees,/And the time is come for Deeds!"

11 Geddes opõe a era paleotécnica à era neotécnica em vários textos, ver por exemplo o capítulo 4 de *Cidades em Evolução*: "Paleotécnica e Neotécnica" (p. 65 a 76, da edição brasileira).

12 "Essa estrutura caleidoscópica não pode de forma alguma se deixar ser reduzida a um procedimento específico. **O caleidoscópio, em Benjamin, é um paradigma, um modelo teórico**. Ele surge, de forma significativa, no contexto onde é questionada a estrutura do tempo. Sob o ângulo da variedade cintilante de suas combinações, o

caleidoscópio caracterizará, por exemplo, a modernidade segundo Benjamin". Georges Didi-Huberman *In:* "Connaissance par le kaleidoscope. Morale du joujou et dialectique de l'image selon Walter Benjamin", Études Photographiques. Par les yeux de la science/ Surréalisme et photographie, No 7, 2000 (tradução e grifos nossos).

[13] Como Walter Benjamin escreveu em um dos fragmentos de seu trabalho sobre as passagens parisienses: "O 'moderno', porém, é tão variado como os diferentes aspectos de um mesmo caleidoscópio" (2009, p. 587).

[14] As "imagens de pensamento" foram escritas por Benjamin em paralelo a seu livro-montagem, publicado em 1928, "Rua de mão única" (*Einbahnstrasse,* retomaremos a discussão sobre esse livro no *Intermezzo*), a maioria foi publicada em jornais e revistas entre 1925 e 1934, e reunidas após sua morte em um volume chamado *Denkbilder* (Imagens do Pensamento). Sabrina Sedlmayer escreveu na orelha da última versão brasileira (2013): "Entre caminhadas e passeios por espaços diversos, o autor berlinense oferece, nos textos aqui reunidos, não apenas a deambulação de um *flâneur* destituído de mapa, mas também muito de seu próprio método de trabalho: as imagens de pensamento (*Denkbilder)*, que estão presentes nas percepções, nos relatos, nas visões e, sobretudo, nas análises inquiridoras acerca da atmosfera intelectual de uma Europa ameaçada por severas contradições políticas". Essa forma de escrever por fragmentos como um "gênero" de escrita não foi uma exclusividade de Benjamin, outros autores próximos a Benjamin, dessa

época, também recorreram a essa forma sobretudo em suas crônicas de jornal e pequenos ensaios, como Siegfried Kracauer (que usa um termo interessante para designar suas imagens de pensamento urbanas: "Miniaturas urbanas") ou ainda Bloch, Brecht, Adorno e Horkheimer. Segundo Georges Didi-Huberman (2017, p. 30, tradução nossa): "A imagem de pensamento é, muitas vezes, algo bem simples ou bem 'menor', até mesmo minúsculo, que nos toca por sua intensidade concreta, imediata e, ao mesmo tempo, sintomática". Gerhard Richter, por sua vez, considera a *Denkbild* um gênero menor, um tipo de miniatura que "codifica uma forma poética da escrita condensada, epigramática em instantâneos textuais, iluminando-se como meditações pungentes que, via de regra, focalizam um detalhe ou tópico marginal, normalmente sem um enredo ou uma agenda narrativa obrigatória, no entanto carregados de intuição teóricas" (2017, p.12).

[15] Trabalhamos com essa ideia do caleidoscópio (com Washington Drummond) no capítulo "Caleidoscópio: processo pesquisa" (p. 11-28) no tomo 1 de "Experiência Apreensão Urbanismo" da coleção "Experiências metodológicas para compreensão da cidade contemporânea" (2015). No tomo 4, "Memória Narração História", dessa mesma coleção, desenvolvemos também a ideia de montagem no capítulo "Montagem urbana: uma forma de conhecimento das cidades e do urbanismo" (p. 47- 94).

[16] Os arquivos de Warburg se encontram no *The Institut Warburg,* ligado à *University of London*. O arquivo preserva todo o material de

trabalho e inúmeros papéis de Warburg e de outros intelectuais que passaram pelo Instituto, como Fritz Saxl (1890-1948), Gertrud Bing (1892–1964), Frances Yates (1899–1981), Ernst Gombrich (1909-2001), Otto Kurz (1908-1975). Podemos encontrar também no Instituto imagens, como as mais famosas do Atlas, a coleção de suas "index card boxes" (caixas onde Warburg guardava seus fichamentos) e toda sua correspondência pessoal e institucional. Há uma listagem dos textos de Warburg não publicados, ou postumamente publicados, disponível na edição de 1986 da biografia escrita por Gombrich. O prédio da KBW em Hamburgo foi recentemente reformado e reaberto como *Warburg-Haus*, um novo instituto da *Universität Hamburg*, que pode ser visitado, apesar de a coleção da biblioteca permanecer em Londres. Na *Warburg-Haus* há um arquivo com a história do famoso *Kunstgeschichtliches Seminar* (com notas de leitura de vários intectuais locais, como Ernst Cassirer) e do próprio prédio construído para abrigar a biblioteca Warburg. Com relação a Geddes, a situação é bem mais dispersa, com arquivos distribuídos entre a *National Library of Scotland* em Edimburgo (*The Geddes Papers*); a *University of Strathclyde* em Glasgow (*The Geddes Papers*); a *Rutgers University Library* em New Jersey, EUA (*The Geddes collection)*; além de todos os arquivos nas diferentes municipalidades de cidades onde ele trabalhou como urbanista no Reino Unido, na Irlanda, na Índia e em Israel, como os *Geddes Papers* no *Central Zionist Archives,* em Jerusalém.

17 São vários artigos científicos publicados com J. A. Thomson e alguns livros mais voltados para questões do campo da biologia: *The*

evolution of sex, publicado em 1889; *Evolution,* publicado em 1911; *Sex,* publicado em 1914, *Biology,* publicado em 1924 e *Life,* publicado em 1931.

[18] Com V. Branford, fundador da *Sociological Society,* Geddes editou vários livros na coleção criada por eles "The Making of the Future Series" (editora Williams & Norgate, de Londres) sendo que dois destes foram escritos pelos dois em parceria: *The Coming Polity: A Study in Reconstruction,* publicado em 1917 e *Our Social Inheritance*, publicado em 1919. Nessa mesma coleção, Geddes também publicou um livro com Gilbert Slater em 1917: *Ideas at War.*

[19] Como na publicação do *The Civic Survey of Edinburgh* ou ainda no catálogo da exposição *Cities and Town Planning Exhibition Guide Book and Outline Catalogue,* ambos de 1911.

[20] Apesar de ter estado bem próximo de pensadores antiurbanos bem conhecidos, críticos da cidade grande, como Ebenezer Howard e Piotr Kropotkin, Geddes (como seu amigo em comum com Kropotkin, Élisée Reclus), ao contrário, sempre defendeu a cidade e o modo de vida urbano, buscando somente melhorá-los. Até mesmo a noção de "conurbação", quando Geddes a criou, ainda não era uma ideia pejorativa. A crítica de Geddes e de seus amigos anarquistas era sobretudo contra as condições de vida, sobretudo da classe trabalhadora, na cidade industrial daquela época: profundamente desiguais, segregadoras, insalubres, poluídas, etc. A crítica era contra o progresso tecnicista a todo custo, o que ele

chamou de era paleotécnica, e não contra as cidades ou o modo de vida urbano, que ele valorizou tanto.

21 Mumford ajudou a fundar a *Regional Planning Associtìon of America* em 1924 e foi seu secretário. Seu foco de interesse era a questão regional, contra o desenvolvimento metropolitano, atrelada a uma defesa da descentralização em prol de cidades menores como as bucólicas cidades-jardins inglesas, isso pode ser visto por exemplo no filme documentário produzido pela *American Institute of Planners*, de 1939, *The City,* uma ideia da Catherine Bauer com roteiro de Lewis Mumford (adaptado de Pare Lowentz), apresentado na exposição "City of Tomorrow", da Feira Mundial de Nova Iorque, que coloca as grandes cidades como um caos a ser combatido. Sua crítica (ao livro recém-lançado de Jane Jacobs *The Death and Life of Great Americans Cities*) "The Sky Line. Mother Jacobs' Home remedies", por sinal bastante machista e higienista desde o subtítulo, em sua coluna do The New Yorker em 01/12/1962 também explicita essa mesma posição: "Mrs Jacobs' most original proposal, then, as a theorist of metropolitan development is to turn its chronic sympton of disorder – excessive congestion – into a remedy, by deliberately enlarging the scope of the disease (...) Mrs Jacobs' concern for the smallest unit of urban life is, then, pertinent and well directed. Unhappily, the main tendency of the metropolitan economy she adently supports is to turn all business over to big commercial entreprises (...) Mrs Jacobs innocently believes that complexity and diversity are impossible without the kind of intense congestion that in fact been emptying the big city (...) A quick,

purely local answer to these problems is no better than applying a homemade poultice for the cure of cancer. And that, I am afraid, is what the more original proposals of 'The Death and Life of Great Americans Cities' come to" (p. 168 - 179).

[22] "De A. Warburg a E.H.Gombrich, Notas sobre um problema de método" *In: Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo: Cia das letras, 1986.

[23] Sobre as mulheres do *Geddes Circle*, ver o livro organizado por Walter Stephen *Learning from the Lasses. Women of the Patrick Geddes Circle*. Edimburgo: Luath Press, 2014.

[24] Sobre o *Collège des* Écossais em Montpellier, ver o número especial, de novembro de 1992, dedicado a Geddes da revista *Le Carré Bleu. L'actualité de Patrick Geddes, biologiste – educateur – urbaniste*. Montpellier Expositions, Rencontres a l'École d'Architecture, au Collège des Écossais.

[25] Como bem explica Didi-Huberman, "Somente na quinta edição de seu livro Darwin fez intervir a expressão spenceriana 'sobrevivência do mais apto' (...) Falar dessa maneira é reduzir a seleção à sobrevivência: os mais aptos, os mais fortes sobrevivem aos outros e se multiplicam. A ideia de que essa lei possa concernir ao mundo histórico ou cultural é de Spencer, não de Darwin, que via na civilização, antes, uma forma de nos opormos à seleção natural – de nos 'desadaptarmos'" (2013 [2002], p. 55).

[26] Transcrevemos a carta completa: "I have read several of your biological papers with great interest and I have formed, if you permit

me to say so, a high opinion of your abilities. I can entertain no doubt that you will continue to do excellent service in advancing your knowledge in several branches of science. Therefore I believe that you are well fitted to occupy any chair of natural history, for I am convinced that example in fully as important as precept for students (carta manuscrita de 27 de março de 1882, disponível na *National Library of Scotland*).

[27] Tylor, primeiro professor universitário de antropologia, em Oxford (1884), também foi rotulado como evolucionista e darwinista social, ao lermos sua definição de cultura (considerada a primeira dada por um antropólogo) no primeiro parágrafo de seu livro *Primitive culture,* de 1871, parece claro que sua preocupação era mais com a herança cultural (adquirida) do que com a biológica (da antropologia física): "taken in its wide ethnographic sense, is that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other capabilities and habits acquiered by man as a member of a society". (1920 [1871], p. 1). *Primitive Culture*. *Researches into the development of mythology, philosophy, religion, language, art, and, custom.* London: John Murray. 1920.

[28] Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM), a maior organização transnacional (formada e sediada na Europa) do movimento moderno em arquitetura e urbanismo. Nas palavras de Françoise Choay: "a partir de 1928 o modelo progressista encontra seu órgão de difusão num movimento internacional, o grupo dos CIAM, em 1933, esse grupo propõe uma formulação doutrinária sob o nome de *Carta de Atenas*" (2013 [1965], p. 20).

[29] Jane Jacobs, sim, foi uma crítica do urbanismo progressista nos anos 1960, dentro de um já considerado "pós-modernismo" norte-americano. Mas ela também não conseguiu reconhecer em Geddes um aliado do passado, descrevendo-o em seu livro como um mero representante da "cidade-jardim". Sendo que, como explicou Peter Hall: "a visão da cidade regional, que leva o tema central de Howard [da cidade jardim] muito além, conceitual e geograficamente (...) foi desenvolvida pelo biólogo escocês Patrick Geddes logo após 1900, e interpretada durante os anos 1920 pelos membros fundadores da Regional Planning Association of America: Lewis Mumford, Clarence Stein e Henry Wright, já citados, mais Stuart Chase e Benton MacKaye" (p. 27).

[30] Sobre o Team X, por vezes grafado como Team 10 (sobretudo após a dissolução, ou o "enterro" que chegou a ser encenado pelo Team X, do CIAM, em 1959), ver Risselada, M., Van den Heuvel D. (org.) *Team 10, in search of a utopia of the present.* Rotterdam, NAi Publishers, 2005; Barone, A. *Team 10, arquitetura como crítica.* São Paulo, Anna Blume, 2002. Também tratamos do grupo, em comparação à Internacional Situacionista, na apresentação do livro *Apologia da Deriva. Escritos situacionistas sobre a cidade.* Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. Segundo Alison Smithson, a principal porta voz do grupo após a dissolução do CIAM (em *Team 10 meetings,* 1991): "As to people who are interested in Team 10, Team 10 might ask a few of serious questions: 'Why do you wish to know? ''What will you do with your knowledge? ''Will it help you regenerate the language of Modern Architecture so that it would again be worth inheriting?".

[31] A famosa Carta de Atenas é uma síntese dos debates do CIAM IV sobre a Cidade Funcional, a bordo do Patris II entre Marselha e Atenas em 1933. A Carta mais conhecida foi publicada dez anos depois durante a ocupação alemã de Paris por Le Corbusier (como se sabe hoje, colaborador do regime nazista de Vichy), como um tipo de receituário (ou, segundo seus termos, pontos de doutrina) mas sem sua assinatura. Outra versão da Carta é publicada ao final do livro *Can our cities survive?* organizado por Sert, já exilado nos EUA. O texto final do livro de Sert não difere muito do texto corbusiano mas, ao contrário da versão francesa, o livro de Sert é totalmente ilustrado com fotografias das cidades norte-americanas da década de 1940, algumas são claras condenações das condições dos *slums,* dos bairros mais pobres, e outras, como as que mostram gigantescos conjuntos habitacionais, estacionamentos, viadutos e autoestradas, poderiam ser vistas como uma pré-materialização norte-americana, muitas vezes desastrosa, de alguns dos princípios urbanísticos propostos como novidade pela Carta. O que a Carta propunha parecia já ter sido feito nos EUA, sem grande sucesso, em particular a *slum clearance* (erradicação de favelas e cortiços) praticada durante o New Deal norte-americano. Outras versões da Carta, anteriores às versões francesas (uma versão corbusiana reduzida já existia desde seu "Pavillon des Temps Nouveau" de 1937) e norte-americana, foram publicadas em revistas, de menor circulação, na Espanha e na Grécia. Para algumas traduções da Carta no Brasil ver também *(outras) Cartas de Atenas, contextos originais*. Salvador: Quarteto, 2002, organizado por Antônio Heliodório Lima Sampaio.

[32] Volker Welter faz uma boa análise da apropriação feita pelo Team X do diagrama de Geddes no texto "In-between space and society": "Team 10 resorted to a key elemento of Geddes's theory when it illustrated the Doorn Manifesto, which incidentally was producted in the year of Geddes's centenary, with a rendering of the Scotsman's Valley Section diagram. The latter the group reinterpreted in three ways. First, as a depiction of a social structure of human societies; second, as a model for architectural interventions based on that structure; and third, as a conceptual tool that redirected the architect's gaze away from universal planning assumptions and toward specific localities. This reinterpretation was entirely consistent whit the legacy of Geddes who never regarded the Valley Section as a planning unit or as a proposal for future settlements patterns. (...) Futhermore, the diagram delineates Geddes's ecological approach to human societies (...) Closely following Geddes, Team 10 read it as a symbolic social and urban order that grew out of the interaction of human societies with their physical environment". *In:* Risselada, M., Van den Heuvel D. (org.) *Team 10, in search of a utopia of the present.* Rotterdam, NAi Publishers, 2005, p. 258-263.

[33] Há uma proposta de escala que usa os termos *City, Town, Village, Isolate*, mas também, na *Grid* de 1953 *House, Street, Relationship, District, City*. A ideia era mostrar que as associações humanas incluem as diferentes funções que coexistem em diferentes escalas. Como escreveu Alison Smithson: "We are of the opinion that such hierarchy of associations should replace the functional hierarchy

of the 'Charte d'Athènes'(…) It is important to realise that the terms used: Street, District, etc are not to be taken as the reality but as the idea and that it is our task to find new equivalents for these forms of association in our new, non-demonstrative society" *In: The emergence of Team 10 out of CIAM*. Londres, Documents, 1982.

[34] O desenho inicial da capa de Herbert Bayer, com uma estranha imagem de um esqueleto humano e uma fotografia de cidade americana ao fundo, e o título proposto por Sert – "Should our cities survive?" – foram ambos recusados pela editora de Harvard.

[35] Mumford, ao se recusar a escrever a introdução do livro, respondeu geddesianamente a Sert: "The four functions of the city do not seem to me to adequately to cover the ground of city planning: dwelling, work, recreation, and transportation are all important. But what of the political, educational, and cultural functions of the city (…) I regard their omission as the chief defect of routine city planning; their absence from the program of the CIAM I find almost inexplicable. Unless some attention was paid to this as a field, at least, for future investigation, I should find it very difficult to write the introduction that you suggested". Mumford L., correspondência para Sert J.L., de 28 de dezembro de 1940, apud Mumford E. *The CIAM discourse on urbanism, 1928-1960.* Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2000. p. 133.

[36] A festa de encerramento desse encontro aconteceu no terraço-jardim da nova *Unité d'Habitation* projetada por Le Corbusier, em Marselha. Essa volta a Marselha, de onde havia saído o Patris II em

direção a Atenas, em 1933, pode ser vista como um fechamento de ciclo. Foi também a despedida de Le Corbusier, que não participou dos encontros seguintes já completamente dominados pela nova geração do Team X.

37 O primeiro capítulo da excelente dissertação de mestrado de Igor Queiroz, "Brinquedo e brincadeira. Fabulações entre criança, cidade e urbanismo" (PPG-AU/FAUFBA, 2018), trata precisamente deste tema.

38 Em 1943 e 1944 a socióloga Ruth Glass, colega de Tyrwhitt na *Association for Planning and Regional Reconstruction*, realizou um importante *social survey* desse bairro londrino. Parte do trabalho foi publicada no artigo "Social Aspects of Town Planning" na *Architectural Review* 97, março 1945. As imagens do bairro usadas pelo casal Smithson foram feitas por um colega deles do *Independent Group* (grupo artístico londrino fundado em 1952, que se reunia no ICA, *Institute of Contemporary Arts*), Nigel Henderson, envolvido com o bairro desde 1945 por intermédio de sua companheira, Judith Stephen, antropóloga que realizou trabalhos etnográficos com os habitantes do bairro.

39 A grade Team X, na verdade, não era um modelo fechado, uma vez que era singular para cada situação, como o *Survey* geddesiano, só tendo como princípio a manutenção dessa ideia de escala de associações humanas. No encontro de 1953, por exemplo, foram apresentadas várias possibilidades distintas: *Urban Re-Indentification Grid* dos Smithsons, *Habitat du grand nombre Grid* do GAMMA, *Bidonville*

Mahieddine Grid do grupo de Alger, entre outras. Segundo Welter: “the selective adaptation of both Geddes’s Valley Section and his visual-analytic approach to the city allowed Team 10 to emphasize that their version of architecture and urbanism, while modern, was nevertheless capable of integrating the existing social order of a specific place and society”. *In:* Risselada, M., Van den Heuvel D. (org.) *Team 10, in search of a utopia of the present.* Rotterdam, NAi Publishers, 2005. p. 262.

[40] A partir de 1947, a grade Ascoral, que dividia os dados recolhidos sobre projetos urbanos ou cidades nas quatro funções da Carta de Atenas corbusiana, foi considerada como a *CIAM Grid,* seu criador e defensor, Le Corbusier, explicava na “Description of the CIAM Grid”: “When one is face to face with an actual town planning problem, the mass of material is very complicated. One has top up this in order, and therefore one proceeds to construct a mental architecture amond the chaos” *In:* Tyrwhitt, J. (org), *Heart of the City.* Londres: Lund Humphries, 1952.

[41] “Behind all this... an echo of Patrick Geddes” *In:* Walsh V., Henderson N. *Parallel of Life and Art.* Londres: Thames & Hudson, 2002.

[42] Em agosto de 1963, essa experiência foi apresentada no número especial da revista *Architectural Design* editado por Turner com título *Design Dwelling Resources in South America*. Turner explicou a proposta do número: “The content of this issue is of far more than local or regional importance; the themes which these projects and

achievements illuminate are of universal significance. Yet they have been almost wholly ignored – with the partial exception of the sensational squatter settlements, and these have been seriously misrepresented, both in their own countries and abroad".

43 Aproveitamos para agradecer novamente a Georges Didi-Huberman pelo incentivo dado em diferentes conversas informais para exercitarmos essa evocação do fantasma de Patrick Geddes, que ele não conhecia até então, a partir de seu trabalho de atualização das ideias de Aby Warburg.

44 Passagem original: "Assim seria Warburg nos dias atuais: um sobrevivente urgente para a história da arte. Nosso *dibbuk*. O fantasma de nossa disciplina, falando-nos a um tempo de seu (nosso) passado e de seu (nosso) futuro" (Didi-Huberman, 2013 [2002], p. 30).

Atlas

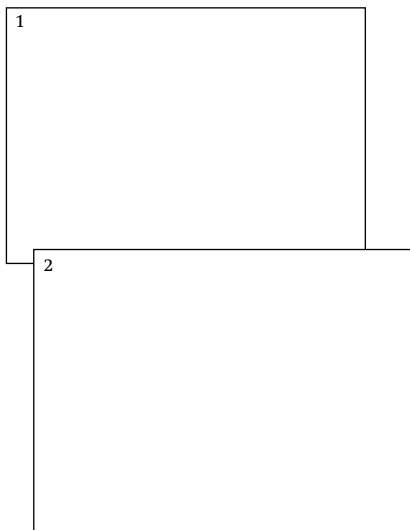



Fig. 1 Sala de leitura da KBW em Hamburgo, fotografada durante a exposição 'Ovid Austellung' 1927
Fonte: Warburg Institute Archive, Londres.

Fig. 2 Exposição “Cities and Town Planning Exhibition” em 1910 de Patrick Geddes
Fonte: Sir Patrick Geddes Memorial Trust.

Montagem: Dilton Lopes

A IMPRESSIONANTE correspondência entre uma imagem – uma rara fotografia sobrevivente da montagem de Geddes da *Cities and Town Planning Exhibition,* parte da *Town Planning Conference* de Londres, em 1910, com vários *Surveys* expostos – com imagens do *Atlas Mnemosyne*, montado e exposto por Warburg na sala de leitura de sua biblioteca em Hamburgo (entre 1924 e 1929), levou-nos a associar esses dois diferentes tipos de montagens realizadas em forma de atlas: o conhecido Atlas de memórias warburguiano e os Atlas de cidades (*surveys*) geddesianos.

Neste capítulo, buscaremos, a partir do estudo desses dois Atlas distintos, decifrar os sinais das ações promovidas por nossos dois *dibbuks,* Geddes e Warburg, e, em particular, os sinais dos seus diferentes deslocamentos – entre tempos e campos disciplinares, principalmente, mas também entre imagens, noções e espaços –, ou ainda de seus deslocamentos físicos, corporais, eles próprios "sismógrafos muito sensíveis". Como veremos, para ambos, trata-se, sobretudo, de uma forma de pensar e de conhecer a partir de deslocamentos, que lhes permitiu, pelo próprio movimento e pelos choques por este provocados, apreender e transmitir diferentes ondas,

sobretudo mnêmicas. Nossos fantasmas em deslocamento constante, Geddes e Warburg, também teriam assim (re)criado duas "disciplinas": *Civics* e "Antropologia de imagens".

> Warburg pôs em prática um constante deslocamento – deslocamento no pensar, nos pontos de vista filosóficos, nos campos do saber, nos períodos históricos, nas hierarquias culturais, nos lugares geográficos. Ora, esse próprio deslocamento continuou a fazer dele um fantasma: em sua época – e hoje mais do que nunca –, Warburg foi o fogo-fátuo, ou melhor, o *atravessa paredes da história da arte* (...) Mas, sobretudo seu deslocamento através da história da arte, em sua obra e *mais além*, criaria na própria disciplina um violento processo crítico, uma crise e uma verdadeira *desconstrução das fronteiras disciplinares* (Didi-Huberman, 2013 [2002], p. 31).

Warburg, o *dibbuk,* "atravessa paredes da história da arte", como bem mostrou Didi-Huberman, é um fantasma errante em constante deslocamento, que desconstruiu "fronteiras disciplinares" e teria mesmo criado uma "disciplina" outra, "mais além" ou sem nome. Robert Klein escreveu: "Esse historiador criou uma disciplina que, ao contrário de tantas outras, existe, mas não tem nome". (1970, p. 224) Giorgio Agamben retomou essa mesma ideia de Klein, da disciplina sem nome, em seu ensaio "Aby Warburg e a ciência sem nome"[1] para mostrar que o que Warburg buscava seria mais

do que uma nova disciplina ainda não fundada, seria uma ciência "inominada".

> O que é único e próprio em sua atitude de estudioso não é tanto um novo modo de fazer história da arte, mas mais uma tendência para a superação dos limites da história da arte que acompanha desde o início seu interesse por essa disciplina, como se ele a tivesse escolhido só para introduzir nela a semente que a faria explodir. O "bom deus" que, segundo sua célebre máxima, "se esconde nos pormenores" não era, para ele, o nome tutelar da história da arte, mas o demônio obscuro de uma ciência inominada cujos traços só hoje começamos a perceber (Agamben, 2015 [1975], p. 113).

Agamben buscou compreender o "método warburguiano", essa "lufada de ar fresco" soprada na já bem empoeirada história da arte do final do século XIX, um "método" que deixava clara sua recusa do "método estilístico-formal" ainda dominante, de seu formalismo estilístico e, sobretudo, mostrava sua "honesta repugnância" pela "história da arte estetizante", pela história dos estilos e suas considerações puramente formais. Warburg explode termos binários e de oposição como forma/conteúdo, história da arte/história da cultura, buscando claramente ir "para além da história da arte no sentido de uma ciência mais ampla para a qual ele não conseguiu encontrar um nome definitivo, mas para cuja

configuração trabalhou até a morte" (p. 114). Uma "ciência" próxima daquilo que ele chamava de "ciência da cultura" (*Kulturwissenschaft*), mas radicalmente oposta a toda e qualquer classificação e objetividade positivistas.

> E é provável que tal ciência permaneça sem nome enquanto sua ação não tiver penetrado profundamente em nossa cultura, de modo a aniquilar as falsas divisões e as falsas hierarquias que mantêm separadas entre si não só as disciplinas, mas também as obras de arte em relação aos *studia humaniora* e a criação literária em relação à ciência". (...) A ciência que terá então recolhido em seu gesto o conhecimento libertador do humano merecerá verdadeiramente ser chamada pelo nome grego *Mnemosyne* (Agamben, 2015 [1975], p.128).

De acordo com a mitologia grega, Mnemosyne, casada com Zeus e mãe das musas, é a deusa que personificava a memória, e Atlas é o titã que, junto a seu irmão Prometeu, enfrentou os deuses do Olimpo e foi condenado por Zeus a carregar o mundo e a abóboda celeste em suas costas. Por carregar todo esse peso nos ombros, Atlas teria se tornado um sábio, um grande conhecedor da geografia do mundo e dos céus. "Precursor" de geógrafos e astrônomos, deu seu nome a um oceano (Atlântico), a uma cordilheira (Atlas, no norte da África), a uma coluna arquitetônica antropomórfica (Atlante), a uma cidade-ilha sub aquática lendária (Atlântida)

e a um gênero epistêmico do campo da cartografia (Atlas), usual desde o Renascimento, mas que também foi usado por várias outras disciplinas a partir do século XIX: arqueologia, história, antropologia, psicologia. A partir de um castigo de imobilidade e sofrimento, Atlas passou a denominar uma forma de saber e de produção de conhecimento errante, que atua em limiares e atravessa fronteiras.

> Um atlas científico nem sempre está organizado em prol de maior clareza de suas classificações (ou de seu classicismo). O errantismo muitas vezes criticado no *Bilderatlas* de Warburg, aparece também – e com bem mais frequência do que imaginaríamos – nas ciências da natureza. Ou seja, um atlas de imagens não se limita jamais a ilustrar um saber: ele próprio o constrói e, por vezes, chega mesmo a desconstruí-lo. (...) O atlas de imagens aparece então como um objeto tão paradoxal quanto necessário à ciência moderna, um objeto acerca do qual nunca sabemos se é *extrínseco* ou *intrínseco*: forma de nomear sua função primeira, que é "atravessar as fronteiras" do inteligível e do sensível (Didi-Huberman, 2011, p. 196 e 199, tradução nossa).

Aby Warburg chamou de *Atlas Mnemosyne* seu último trabalho, que, entre 1924 e 1929, ele "montou", ao menos em três versões diferentes, em sua biblioteca em Hamburgo: a KBW (*Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* – Biblioteca

para a ciência da cultura). Warburg trabalhou em seu Atlas logo na sequência de seu retorno de um longo período de internação psiquiátrica, consequência de uma crise psicótica que o acometeu logo após a Primeira Guerra (de 1918 a 1924), quando o historiador precisou lutar contra seus próprios fantasmas[2] mais íntimos e, portanto, os mais inquietantes.

> O *Atlas Mnemosyne* não determina uma "saída" de sua inquietude ou um retorno à segurança tranquila da pesquisa "científica". Bem ao contrário, ele constitui uma genial reformulação dessa mesma inquietude, a sua recomposição prática e teórica, a sua recondução sob novas formas, a sua *remontagem*. Ele porta em si, bem vivo, esse "conhecimento do sofredor" que o titã Atlas encarna tão bem (no plano mitológico) e a partir do qual Nietzsche fez o ponto de partida de todo pensamento (no plano filosófico) (Didi-Huberman, 2011, p. 248, tradução nossa).

O *Atlas Mnemosyne* foi composto por um conjunto de grandes painéis móveis[3] – painéis simples de madeira, cobertos de pano preto, cada um medindo aproximadamente 2 metros por 1,5; nele Warburg afixava imagens com pequenas pinças. Esses painéis eram constantemente montados, desmontados e remontados, e ficavam temporariamente expostos na sala de leitura de sua biblioteca, que tinha a palavra "ΜΝΗΜΟΣΥΝΗ" gravada em sua porta de entrada. Essas montagens eram realizadas a partir de um arquivo

com milhares de imagens – só nos painéis da última versão (1929) eram quase mil – bastante heterogêneas: fotografias (reproduções) de obras de arte, de detalhes específicos de obras, imagens cosmográficas, cartografias, mapas, desenhos e esquemas dos mais variados, recortes de jornais e de revistas, publicidades do momento em que o painel foi montado (1929, última versão, ano de sua morte), entre outras[4]. Ao contrário de um arquivo que pode conter uma profusão infindável de documentos, o Atlas revela escolhas, cortes, diferenças e descontinuidades, como dizia Michel Foucault[5], com relação ao campo da história. Cada montagem, cada painel, era uma "exposição de multiplicidades"[6]. No painel inicial do Atlas (A), por exemplo, Warburg dispõe três imagens bem distintas: um mapa de constelações celestes com animais fantásticos, um mapa geográfico de rotas da Europa e uma árvore genealógica de uma família de banqueiros de Florença (família Medici/Tornabuoni).

> Warburg enunciava em seu Atlas uma *complexidade* fundamental – de ordem antropológica. Não se tratava de buscar nem uma síntese (em um conceito unificador), nem de descrever exaustivamente (em um arquivo integral), nem de clarificar de A a Z (em um dicionário). Mas de fazer surgir, através do encontro de três imagens dissemelhantes, algumas relações "íntimas e secretas", algumas "correspondências" capazes de oferecer um conhecimento *transversal* dessa inesgotável complexidade

> histórica (a árvore genealógica), geográfica (o mapa) e imaginária (os animais do zodíaco). (...) o Atlas Mnemosyne constitui uma parte importante de nossa herança – herança *estética* uma vez que ele inventa uma forma, uma nova maneira de dispor as imagens entre elas; herança epistêmica uma vez que inaugura um novo gênero de saber (Didi-Huberman, 2011, p. 20, tradução nossa).

Warburg sempre usava diferentes painéis (do Atlas ou de outras montagens diferentes) em suas aulas, palestras, exposições e apresentações. Os painéis móveis eram constantemente montados, desmontados e remontados em função do andamento de seus estudos e, em seguida, fotografados. O Atlas warburguiano, como um princípio – o "muito aventureiro princípio atlas" (Didi-Huberman, 2011, p. 14) –, era sempre mutante e provisório, guiava-se por uma infindável possibilidade de relações, em permanente deslocamento entre imagens, entre disciplinas e entre tempos. Sua última versão foi composta de dezenas de painéis de madeira. Tratar-se-ia de um tipo de "testamento metodológico" de Warburg, que até hoje parece assombrar as formas mais tradicionais e hegemônicas de se pensar a história – em particular, a história da arte –, ao questionar, sobretudo, as relações mais simplistas entre memória e história, entre *Mnemosyne* e *Clio.* Warburg entendia a memória como uma inquietude, um gigantesco campo de disputas e conflitos. Um bom

exemplo dessa complexidade temporal é o último painel do Atlas (79), muito bem explicado por Didi-Huberman (2013 [2002], p. 212):

> Recordemos que, na última prancha do Atlas Mnemosyne, coabitam, entre outras coisas, uma obra de arte da pintura renascentista (a missa em Bolsena, pintada por Rafael no Vaticano), fotografias do acordo estabelecido em julho de 1929 por Mussolini com o papa Pio XI, bem como xilogravuras antissemitas (das Profanações de hóstia) contemporâneas dos grandes *pogroms* europeus de finais do século XV. O caso dessa reunião de imagens é tão emblemático como transtornante: uma simples montagem – à primeira vista gratuita, por força imaginativa, quase surrealista ao estilo das audácias surrealistas contemporâneas da revista *Documents* dirigida por Georges Bataille – produz a anamnese figurativa do laço entre um acontecimento político-religioso da modernidade (o acordo) e um dogma teológico-político de longa duração (a eucaristia); mas também entre um documento de cultura (Rafael no Vaticano ilustrando o dogma em questão) e um documento de barbárie (o Vaticano entrando complacentemente em relação com uma ditadura fascista). Ao fazer isso, a montagem de Warburg produz o clarão magistral de uma interpretação cultural e histórica, retrospectiva e prospectiva – essencialmente imaginativa – de todo o antissemitismo europeu.

O Atlas warburguiano é um “objeto anacrônico” (Didi-Huberman, 2013, p. 17), um objeto visual mutante, composto basicamente por imagens diferentes e detalhes de imagens ou recortes variados, sempre intercambiáveis, mutáveis. A própria forma de Atlas, que “carrega” mapas diversos como o titã carregava o globo[7] nas costas, já pressupõe um tipo de montagem visual, ou como diz Didi-Huberman, uma “forma visual de conhecimento”[8]. O Atlas seria também uma forma de pensar por deslocamentos, um modo de pensar por associações, por pluralidades, por constelações, por nebulosas, por montagens[9] de heterogeneidades, por “afinidades eletivas” como diria Goethe, ou ainda, como diz Leopoldo Waizborg (2015), organizador de uma antologia em português de textos de Warburg, por “imagens consteladas e montagens”.

> Imersas em contextos, as imagens estabelecem relações entre si, arranjam-se em constelações que são variáveis e permitem ao pesquisador enfatizar um ou outro percurso, transcurso, nexo, contexto, uma ou outra relação, inversão, polarização, *Nachleben* (…) As imagens jamais estão fechadas em si mesmas, como mônadas: elas se abrem para processos de constelação – de que o Atlas Mnemosyne seria o exemplo perfeito: imaginando um diálogo de imagens, e de uma forma em que pudessem ser, a cada momento, deslocadas e postas em outras posições, sugerindo novos diálogos com outras imagens, em um processo infindo. (…) Imagens podiam se deslocar no interior de um

> mesmo painel, ou entre diferentes painéis, assim como painéis podiam ser dispostos em ordenações variadas. Com isso, a possibilidade de associar, constelar, corresponder, tensionar e opor imagens permitiu-lhe uma forma única de conduzir suas discussões, sobretudo em exposições ou palestras. Mas ainda, trata-se de uma **forma de pensar:** podemos dizer que **Warburg pensava com imagens consteladas e montagens**, e seu Atlas deveria demonstrar essa possibilidade (Waizbort *In:* Warburg, 2015, p. 18, grifos nossos).

A questão principal de Warburg em seu Atlas de imagens (*Bilderatlas*), como na grande maioria de seus trabalhos, era buscar aquilo que ele chamou de *Nachleben der Antike*, um tipo de sobrevivência (*Nachleben*) – um tipo de "vida" que ressurge em outra época, algo que permanece vivo, principalmente na memória, e "assombra" épocas posteriores como a ideia do relâmpago benjaminiano[10] – da Antiguidade (*Antike*), no Renascimento. Procurava entender "os percursos, as perambulações, os caminhos"[11] (Waisbort, p.10) das diferentes sobrevivências. Para Warburg, a "Idade das Luzes", como era conhecido o Renascimento em oposição à Idade Média, considerada sombria ("Idade das trevas"), ainda trazia traços e gestos sobreviventes da Antiguidade.

> O Atlas Mnemosyne pretende, com seu material de imagens, ilustrar esse processo, que se poderia designar como uma tentativa de introjeção na alma dos valores expressivos

> pré-formados na representação da vida em movimento. (…) A Mnemosyne com seu alicerce de imagens (caracterizadas no Atlas por meio de reproduções), a princípio pretende ser apenas um inventário das pré-formações de inspiração antiga que verificadamente influenciaram a representação da vida em movimento na época do Renascimento, contribuindo assim para a formação do estilo (Warburg, “Introdução à Mnemosyne” [1929], 2015).

Warburg identificava as pequenas sobrevivências sobretudo nos gestos daquilo que ele chamava de “representação da vida em movimento”. O que ele buscava eram as sobrevivências desses gestos vivos, formas em movimento, constantemente em migrações[12] (*Wanderungen*: um termo que ele usava frequentemente), deslocamentos que cruzam sistematicamente fronteiras tanto entre espaços quanto entre tempos diferentes. Segundo Waizbort:

> São sobretudo formas de expressão relacionadas a gestos, posturas, movimentos, remetendo a experiências – coletivas e individuais – muito intensas, que Warburg situa no âmbito dos rituais de culto e orgia pagãos, como no culto a Dionísio. Essas experiências ficariam gravadas em uma memória coletiva e seriam atualizadas em situações nas quais necessidades expressivas (no caso artísticas) exigissem a figuração de experiências intensas (Waizbort *In:* Warburg, 2015, p. 11).

Eram essas "formas de expressão" intensas que Warburg chamava de *Pathosformel,* "fórmulas do pathos". Formulações – expressões, gestos, danças – antigas que ressurgem, que já estavam tidas como mortas, mas que estariam armazenadas como memória coletiva e que reemergiam, insurgiam ou seriam ativadas, em situações bem específicas.

> Seria necessário, para chegar ao final, revogar os espectros ou matar os fantasmas que não param de assombrar – de acossar – a memória histórica. Mas não se pode matar fantasmas uma vez que eles já estão mortos: são indestrutíveis, precisamente, por sua situação de *Nachleben* (Didi-Huberman, 2011, p. 235, tradução nossa).

A noção warburguiana de *Nachleben*, aqui traduzida por "sobrevivência" – em alguns textos encontra-se "vida póstuma", "sobrevida" ou ainda "morta-viva[13] –, seria um processo de transmissão, de transformação, de recepção e, também, de como a memória, sobretudo a involuntária (proustiana) ou inconsciente (freudiana), opera nesses processos. Trata-se de uma forma de presença ou de "herança", como já vimos em Ernst Bloch (*Herança deste tempo*)[14], de um tempo que ainda sobrevive, mesmo que em breves lampejos mnemônicos, em outro tempo. Um tipo de anacronismo[15] pautado na questão da memória, da memória social, cultural, mas também, e sobretudo, da memória involuntária, coletiva ou individual,

que pode ser bem exemplificada pela célebre passagem, de que já falamos, da *madeleine* do livro de Proust – *Em busca do tempo perdido*, traduzido para o alemão por Walter Benjamin. O narrador, ao provar um simples pedaço de *madeleine,* um pequeno bolo francês, molhada no chá, faz emergir a memória de sua infância, a partir do paladar.

Não se trata, obviamente, de um trabalho memorialista sobre a memória voluntária, a questão da memória involuntária não diz respeito a uma "verdade" do que se viveu, como se pode ler no texto de Benjamin (1985, p. 37) sobre Proust: "[...] o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência". A memória involuntária, como nos sonhos e também no despertar, opera por deslocamentos, por sobrevivências, por montagens, criando nexos inesperados, de forma não linear, anacrônica e fragmentária. O Atlas da memória warburguiano não buscava iluminar ou clarificar nada, pelo contrário, buscava precisamente mostrar a enorme complexidade do jogo das memórias[16], de suas sobreposições e deslocamentos, das mais opacas e escondidas, ou como disse Didi-Huberman (2011, p. 265, tradução nossa): "uma cartografia folheada da memória, uma complexa geologia das *sobrevivências*".

No Atlas warburguiano tratava-se também da sobrevivência de uma civilização antiga, de uma cultura pagã (*Nachleben des Heidentums*), o que já o levou a um outro deslocamento

do campo da arte para o campo da antropologia[17]. Agamben, citando a oposição entre sociedades frias e quentes proposta por Claude Lévi-Strauss[18] em *O Pensamento Selvagem*, explicou: "ele tinha compreendido, com uma surpreendente intuição antropológica, que a questão da 'transmissão e da sobrevivência' é o problema central de uma sociedade 'quente' como a ocidental, obcecada pela história a ponto de querer fazer dela o próprio motor do desenvolvimento." (2015 [1975], p. 117). Esse deslocamento entre história da arte, história (ou "ciência") da cultura e antropologia foi fundamental para a compreensão das transformações ligadas a heranças do passado, assim como de suas formas de transmissão e de recepção no presente.

Warburg, além da sua "intuição antropológica" também realizou trabalhos de campo com viés etnográfico[19], sempre no limiar entre diferentes campos disciplinares. Sobretudo ao se confrontar com o formalismo e com estudos meramente estilísticos, tensionou os limites da própria história da arte, buscando sempre trabalhar através ou além – nos limiares, nos intervalos, entre os campos disciplinares já estabelecidos –, cruzando diferentes campos de conhecimento, transgredindo os limites tradicionais das disciplinas. No *Atlas Mnemosyne*, Warburg claramente busca juntar o que as fronteiras disciplinares modernas tinham costume de separar. Didi-Huberman diz que Warburg teria sido "fundador" da "antropologia das imagens"[20], o que, segundo Agamben,

faria parte de um projeto de “antropologia da cultura ocidental”.

> Sem dúvida, o ponto de vista do qual Warburg considerava os fenômenos humanos coincide singularmente com o das ciências antropológicas. Talvez o modo menos infiel de caracterizar sua “ciência sem nome” seja inseri-la no projeto de uma futura “antropologia da cultura ocidental”, em que filologia, etnografia, história e biologia convergem com sua “iconologia do intervalo”, do *Zwischenraum,* no qual se cumpre o incessante labor simbólico da memória social (Agamben, 2015 [1975], p. 127).

O *Atlas Mnemosyne* é de fato um titânico “sistema mnemotécnico”, para usar a expressão de Agamben (2015 [1975], p. 122), que insistiu na ideia de intervalo (*Zwischenraum*, espaços “entre”), do próprio Warburg, para caracterizar sua prática, método ou “disciplina”, como uma “iconologia dos intervalos”[21]. Warburg ficou de fato conhecido, em particular a partir dos trabalhos de seu discípulo mais conhecido Erwin Panofsky, como o criador – contra uma iconografia mais formalista – da iconologia, que seria essa nova “disciplina” que busca ir além da análise puramente formal da iconografia tradicional, ao incorporar também os significados das imagens. No entanto, a “iconologia dos intervalos” proposta por Warburg parece ser bem mais complexa que a

proposição da iconologia, mais conhecida e divulgada, defendida por Panofsky. O foco de Warburg, diferentemente da proposta mais simplista de Panofsky, estaria menos em cada imagem em si, em seu significado particular, e mais no próprio intervalo entre elas, no espaço de fundo que sobra nos painéis, no vazio entre as imagens, nas suas possíveis relações, não estabelecidas *a priori*, mas que emergem no próprio exercício da montagem. O interesse de Warburg pelas imagens residia justamente no seu caráter impuro, lacunar, híbrido, falho, incompleto, intermediário, aberto.

> Forma visual do saber ou forma sábia do ver, o atlas perturba todos os limites de inteligibilidade. Introduz uma **impureza fundamental** – mas também uma exuberância, uma notável fecundidade – que esses modelos haviam sido concebidos para conjurar. **Contra toda pureza epistêmica**, o atlas introduz no saber a dimensão sensível, o diverso, o caráter lacunar de cada imagem. Contra toda pureza estética, ele introduz o múltiplo, o diverso, o caráter híbrido de toda montagem [...] Ele é uma ferramenta, não de esgotamento lógico de possibilidades dadas, mas da inesgotável abertura aos **possíveis ainda não dados** (Didi-Huberman, 2011, p. 13, grifos e tradução nossos).

Aby Warburg buscava uma concepção de história "contra toda pureza epistêmica", ou seja, que fosse além do mito da pureza temporal, uma história que introduziria essa

“impureza fundamental” do tempo ao partir da memória involuntária, inconsciente ou intuitiva, sempre aberta aos “possíveis ainda não dados”, que acolhesse as sobrevivências, as descontinuidades, as lacunas e os anacronismos. A definição mais interessante para seu Atlas de imagens da memória é dele próprio, a partir da noção de *Nachleben*, que também pode ser vista como uma vida fantasmática das imagens: “história de fantasmas para gente grande”[22].

> Mas *Mnemosyne* é algo mais do que a simples orquestração, mais ou menos orgânica, dos motivos que tinham guiado a investigação de Warburg ao longo dos anos. Ele a definiu uma vez, um tanto enigmaticamente, como “uma história de fantasmas para adultos” (...) seu “atlas” era uma espécie de gigantesco condensador em que se reuniam todas as correntes energéticas que tinham animado e ainda continuavam a animar a memória da Europa, tomando corpo em seus “fantasmas”. O nome *Mnemosyne* encontra aqui sua razão profunda (Agamben, 2015 [1975], p. 121).

Warburg foi um historiador da arte que nunca se restringiu ao campo mais estrito nem da história nem da arte, ao procurar o que estava escondido ou parecia não ser merecedor de atenção pelos demais historiadores, como pequenos fragmentos, pedaços ou detalhes – como dizia sempre em conhecida sentença: “o bom Deus se esconde nos detalhes”

(*der liebe Gott steckt im Detail*). Como já vimos, ele entendia tanto o historiador quanto o filósofo – seus exemplos eram Burckhardt e Nietzsche – como “sismógrafos muito sensíveis” (*sehr empfindliche Seismographen)*, “captadores de ondas mnêmicas”, que detectavam sismos captando os menores abalos vindos dos mais distantes terremotos mnêmicos, e também como um tipo de “necromante”, aquele que também evoca os espectros, os fantasmas, ou, ainda, um tipo de “vidente”, capaz de remontar os tempos perdidos de Proust ou de atualizá-los. O próprio *Atlas Mnemosyne,* como diz Didi-Huberman, “é de fato um dispositivo estranho – fantasmático à sua maneira – que *exige* mais do que *existe*” (...) “que transgride as fronteiras do saber e do ver, do discurso e da imagem, do inteligível e do sensível. Mas que, por isso mesmo, transgride igualmente os modelos canônicos, deterministas, da própria explicação” (2011, p. 261 e 269, tradução nossa).

A “forma de pensar”, ou o espaço de pensar (*Denkraum*), e a concepção da história de Warburg operam por deslocamentos, montagens e imagens consteladas de detalhes (vestígios, reminiscências, gestos). O processo de montagem, desmontagem e remontagem compõe diferentes constelações. Trata-se de uma forma complexa, de “caráter híbrido”, de produzir conhecimento “contra toda pureza epistêmica”, uma compreensão sinóptica que se desloca entre diferentes campos e disciplinas e que não pode ser engessada como uma simples metodologia operacional. O importante não

estaria em chegar a qualquer tipo de resultado final fixo, mas sim no próprio processo aberto, uma renúncia de fixar. A partir dos diferentes intervalos – entre as diferentes remontagens de um mesmo painel, entre as montagens de diferentes painéis e também entre as imagens de cada montagem –, podem surgir outros nexos. A partir de associações, choques ou tensões entre as imagens, podem emergir relações inesperadas, outras constelações imprevistas, provocando uma série de deslocamentos, inversões, rupturas, descontinuidades, emergências, anacronismos e sobrevivências. Uma forma de pensar que tem como princípio básico a própria ideia de montagem[23].

Realizar montagens é uma forma de pensar e conhecer por deslocamentos, por relações não causais, que faz emergirem inusitadas afinidades ou inesperados conflitos. Trata-se sobretudo de um complexo jogo de forças entre passados e presentes coexistentes, entre os "ocorridos" e os "agoras", como dizia Walter Benjamin[24]. Através de montagens sinópticas de tempos heterogêneos, forças e potências do passado ressurgem no presente (sobrevivem para além de sua cristalização) como choques, relâmpagos, lampejos, memórias involuntárias. Uma montagem de tempos heterogêneos, uma coexistência de tempos e espaços distintos, uma apresentação sinóptica de diferenças, uma "exposição de multiplicidades".

Um tipo de conhecimento específico e complexo é operado pelo trabalho (ou jogo) de montagem que não busca

a unidade e pretende mostrar a própria complexidade ao acentuar diferenças e ao misturar, colocando lado a lado, numa mesma superfície, de forma exploratória e tateante, como no *Atlas Mnemosyne*, diferentes tipos de fragmentos, documentos ou detalhes de diferentes tempos, de diferentes espaços e campos do conhecimento. O choque entre suas afinidades imprevistas e equivalências com suas diferenças e dessemelhanças nos fazem compreender outros nexos possíveis, não mais baseados somente em similitudes, mas sim na própria diversidade, multiplicidade e heterogeneidade que, durante o processo de montagem, a partir dos vários deslocamentos, faz emergir nexos secretos, escondidos ou invisibilizados por formas de pensar menos complexas, mais sedimentadas ou sedentárias.

Didi-Huberman relacionou o "método Warburg" tanto à gaia ciência de Nietzsche, ao denominar o que Warburg fazia de "a gaia ciência inquieta"[25], quanto ao pensamento nômade proposto por Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mil Platôs*:

> (...) a 'iconologia dos intervalos' inventada por Aby Warburg mantém com a história da arte que a precede as mesmas relações que a 'ciência nômade' – ou 'excêntrica', ou menor'- mantém, em Mil Platôs, com a 'ciência real', ou 'ciência de Estado'. (...) Enquanto Panofsky propunha ainda uma ciência do *compars* (pares, consensual) em busca de uma "forma invariável

> das variáveis”, Warburg já proporia uma ciência do *dispars* (díspares, dissensual), que Deleuze e Guattari buscavam (Didi-Huberman, 2011, p. 71, tradução nossa).

Como podemos ler no “Tratado de Nomadologia” do *Mil Platôs*:

> Diríamos que toda uma ciência nômade se desenvolve excentricamente, sendo muito diferente das ciências régias ou imperiais. Bem mais, essa ciência nômade não para de ser “barrada”, inibida ou proibida pelas exigências e condições da ciência do estado. Arquimedes, vencido pelo Estado romano, se torna um símbolo. É que as duas ciências diferem pelo modo de formalização, e a ciência de Estado não para de impor sua forma de soberania às invenções da ciência nômade; só retém da ciência nômade aquilo de que pode apropriar-se, e do resto faz um conjunto de receitas estritamente limitadas, sem estatuto verdadeiramente científico, ou simplesmente o reprime e o proíbe (Deleuze; Guattari, 1997 [1980], p. 26).

Philippe-Alain Michaud também insistiu no caráter errático e nômade dos mecanismos de conhecimento e de pensamento por imagens de Warburg. Michaud o considera a inauguração de um “método”, um tipo de saber em constante movimento, um saber-movimento, que opera, como em um filme, sempre por deslocamentos e montagens, baseado

no movimento e na ação. Didi-Huberman escreveu no prefácio ao livro de Michaud, *Aby Warburg e a imagem em movimento*:

> O pensamento de Warburg nunca parou de pôr a história da arte em *movimento*. Em movimentos, deveríamos escrever, a tal ponto esse pensamento abriu e multiplicou objetos de análise, vias de interpretação, exigências de método, desafios filosóficos. Pôr em movimento, abrir e multiplicar: o pensamento de Warburg não simplifica a vida dos historiadores da arte. Cria nela, se o quisermos escutar bem, uma tensão, uma tensão fecunda (...) Warburg realmente "pôs a história da arte em movimento". Mas fez muito mais, muito pior que isso (...) ele nunca deixou de recolocar as questões. Isso o fez repensar inúmeras vezes o conjunto de seu saber, reorganizá-lo, abri-lo a novos campos, o que os positivistas, os amantes do *corpus* fechado, chamam, desdenhosamente, de 'borboletear'(...) O pensamento warburguiano abala a história da arte porque o movimento que nela se abre constitui-se de coisas que são, *ao mesmo tempo,* arqueológicas (fósseis, sobrevivências) e atuais (gestos, experiências). Esse anacronismo fundamental também é o que nos leva a refletir sobre Warburg hoje (Didi-Huberman *In:* Michaud, 2013 [1998], p. 25).

Esse "anacronismo fundamental" é o reconhecimento da noção de impureza do(s) tempo(s), e a concepção da história warburguiana passava por essa compreensão do(s) tempo(s)

como jogo. Leopoldo Waisbort, para tentar explicar o tipo de pesquisa que Warburg fazia, recorreu a um exemplo no mínimo curioso ou inusitado – a canção “A tábua de Esmeralda” de Jorge Ben, no LP homônimo, de 1974 – mas que explica muito bem os variados deslocamentos realizados por Warburg em seus trabalhos:

> O próprio Jorge esclarece, na canção que dá nome ao LP, de que se trata: Hermes Trismegisto, Hermes três vezes grande, sábio egípcio, fixou em letra, sobre a tábua de esmeralda, sua sapiência hermética. A tábua apresenta, assim, uma suma da doutrina hermética, e Jorge, no samba “Hermes Trismegisto e sua celeste Tábua de esmeralda” nada mais fez do que entoar o seu conteúdo (...) Desde o século XVII sabemos, contudo, que Hermes Trismegisto, que se acreditava ter vivido na época de Moisés ou logo após o dilúvio, é uma invenção do século II ou III. Mas, para os eruditos neoplatônicos do Renascimento italiano, ele ainda era um ser primordial, do início dos tempos, o que garantia a verdade mais verdadeira de seus ensinamentos, redescobertos e revalorizados na corte da família Medici, em Florença. Uma intrincada sucessão de acontecimentos marca a história de Hermes Trismegisto: sua invenção; sua presença nos Padres da Igreja e, através deles, na Idade Média; sua recepção no Oriente próximo; a torna-viagem ao Ocidente com sua “redescoberta” pelos eruditos renascentistas; a proliferação, a partir de então, seu espraiamento com a imprensa pelo

> Ocidente; o desmascaramento de sua invenção, no século XVII; sua completa difusão por meio da astrologia e da astronomia, da medicina e da alquimia, antes e depois do Renascimento e do Humanismo; as apropriações pelo movimento Rosa-Cruz, pela maçonaria e depois pelos diversos ocultimos; sua propagação em imagens, textos e canções – como no caso de Jorge. Um longo, complexo, intrincado e, no mais das vezes, obscuro percurso por tempos e lugares. O samba de Jorge Ben é o ponto de chegada (provisório) de uma longa via de perambulações e transformações, em variados suportes materiais (Waisbort *In:* Warburg, 2015, p. 8).

Diferentemente de Warburg, que criou uma "disciplina sem nome", Patrick Geddes – nosso outro *dibbuk,* ou fantasma errante, um generalista transdisciplinar convicto, que também fazia um tipo de ciência nômade repleta de deslocamentos de várias ordens, inclusive errâncias urbanas – ajudou a recriar uma disciplina que já tinha um nome, *Civics* (até então um tipo de teoria da cidadania), que seria dedicada ao estudo prático das cidades, mas que acabou se tornando uma disciplina também fantasma, por não ter conseguido encontrar seu lugar no início do século XX entre todas as disciplinas com as quais se relacionava: sociologia, geografia, geologia, história, arqueologia, antropologia, economia, ciência política, educação, ou ainda, o emergente urbanismo.

Civics foi chamada por Geddes de sociologia aplicada em sua primeira conferência pública sobre o tema – mediada por Charles Booth[26] e com a presença de vários outros conhecidos intelectuais britânicos, como Ebenezer Howard[27] – que ocorreu na Escola de Economia e Ciência Política da Universidade de Londres, no âmbito da *Sociological Society*, da qual Geddes foi um dos fundadores, em meados de 1904. A primeira parte da apresentação se chamou *Civics: as Applied Sociology*, mas já em sua continuação no início ano seguinte (1905), diante da mesma plateia e do mesmo mediador, o título mudou um pouco para *Civics: as Concrete and Applied Sociology. Civics* seria então uma sociologia aplicada? Ou um tipo de sociologia concreta? Uma sociologia urbana *avant la lettre*? Uma nova e inovadora "ciência" das cidades? Uma "ciência" da vida da cidade? Sem dúvida tratava-se também de uma "ciência nômade", exploratória e experimental.

> Vista como ciência, *Civics* é um ramo da sociologia que lida com as cidades (...) Vista novamente pelo lado prático, da ciência aplicada, *Civics* deve se desenvolver a partir de um esforço experimental em uma mais e mais efetiva arte de enaltecimento da **vida da cidade** (Geddes, 2006 (1905) p. 15, tradução e grifo nossos).

Civics chegou a ser traduzida em algumas ocasiões – como, por exemplo, em algumas passagens da edição brasileira do livro *Cities in evolution* (*Cidades em Evolução*, de 1915)

– por urbanismo ou, ainda, por estudo urbano, o que não deve ser confundido com *Civic Art,* do movimento mais formalista *City Beautiful*. Assim como Warburg, Geddes não suportava formalismos, por isso ele insistiu em ir além da questão puramente formal, sem desprezá-la, focando sobretudo na questão social, regional e histórico-cultural das cidades estudadas. *Civics* foi pensada também como um tipo de educação democrática, cidadã ou urbana, cujo foco era a cidadania e a urbanidade[28]. Na versão original do livro de 1915, há um capítulo chamado "*Education for town planning, and the need of Civics*" (Educação para o urbanismo e a necessidade da *Civics*). Na versão editada por Jaqueline Tyrwhitt, em 1949, de onde foi feita a tradução brasileira, o título do capítulo, assim como o subtítulo do próprio livro, perde sua referência à *Civics*, que parecia já ter se tornado então, nos anos 1940, uma disciplina fantasmática.

> A educação para o planejamento urbano [urbanismo] deve se guiar para não cair em uma disciplina por demais exterior e técnica, o que tem sido pernicioso para a instrução em arquitetura. E como conseguir isso? Só há um modo: acompanhá-la através da vida e do trabalho da cidade; em uma palavra, pelo estudo de *Civics* (Geddes, 1994 [1915], p. 135).

A ideia de educação em Geddes não era restrita ao campo do urbanismo mais tradicional e propunha sempre uma cooperação – um de seus termos favoritos, que ele tomou

emprestado de seu amigo anarquista Piotr Kropotkin – com os cidadãos de forma bem mais ampla, o que hoje seria chamado de "participação" dos habitantes. Para Geddes "a investigação sobre a cidade assim tende para a prática da cidadania" (2006 [1905], p. 89, tradução nossa). A apreensão e compreensão geddesianas da cidade deveriam passar por uma ação coletiva, cooperativa e compartilhada entre todos os cidadãos. "Conheça sua cidade" era um de seus lemas favoritos. A proposta era uma forma de autoaprendizagem recíproca, tanto para o urbanista ou planejador especialista quanto para o simples cidadão e praticante das cidades.

Geddes, como já vimos, tinha formação em ciências naturais e estudava a vida em suas diferentes formas. Ao propor um "sistemático estudo das cidades" seu foco continuou sendo a vida, não mais a vida "natural", mas a vida em movimento nas e das cidades, e seu principal método, também trazido das ciências naturais, era uma associação da observação direta (ou concreta) com a experiência prática de campo, o que ele chamava de *Survey,* geralmente traduzido como levantamento, tanto pelas ciências naturais quanto pelas sociais aplicadas. Apesar de preferirmos e usarmos o termo apreensão, manteremos aqui o termo original em inglês: *Survey.* Ferraro explica que se tratava de uma forma específica, mais artística do que técnica, de observação, uma forma de olhar:

> É o olhar que explora e reacende no observador a curiosidade infantil e o espanto frente ao desconhecido (...). É somente na cidade que a densidade do olhar geddesiano encontra um objeto adequado, no qual o ângulo especializado do cientista se completa naquele do cotidiano do cidadão. É por isso que a cidade sempre permanecerá no centro dos interesses de Geddes, verdadeiro elemento unificador de toda a sua carreira errante. Olhar para a cidade não é uma técnica que possa ser explicada: é uma arte que procede das emoções, e isso só pode ser recontado. E seu resultado não é uma lista de informações a serem disponibilizadas para o trabalho técnico do planejador, mas sim uma nova forma de épica, um grande drama coletivo que narra a evolução da cidade (Ferraro, 1998, p. 83, tradução nossa).

Na primeira parte da apresentação da *Civics*, em 1904, Geddes sugere dois tipos de *Survey* de cidades, geográfico e histórico, que foram sintetizados em duas frases tipicamente geddesianas: "Precisa-se de toda a região para fazer a cidade" (*It takes the whole region to make the city*) e "Uma cidade é mais que um lugar no espaço, é um drama no tempo" (*A city is more than a place in space, it is a drama in time*). Na segunda parte da apresentação, em 1905, ele já falava em *Civic Survey* e *Concrete Survey:*

> Porque seu objetivo era essencialmente pleitear por um *Survey* concreto (*Concrete Survey*) e estudo das cidades, sua observação

> e interpretação em linhas similares às usadas nas ciências naturais (Geddes, 2006 [1905], p. 55, tradução nossa).

A aproximação entre ciências naturais e ciências sociais, sobretudo biologia e sociologia, em Geddes, diferia claramente daquilo que foi erroneamente chamado de darwinismo social ou, ainda, de uma forma de positivismo determinista. A própria ideia da "sobrevivência do mais apto", como já comentamos, é de Spencer e não de Darwin. *Civics* era um contraponto crítico e uma alternativa à ideia ainda tão corrente naquela época de *Eugenics* (Eugenia ou Eugenismo, proposta de Francis Galton). A mais recorrente questão para Geddes, tanto em seus estudos naturais quanto nos estudos urbanos, era a correlação entre o ser vivo e seu ambiente e, de maneira mais vasta, o próprio estudo da vida – ou do élan vital, impulso vital de onde proviria a vida em movimento, como dizia seu amigo Henri Bergson – a partir da observação no trabalho de campo, um tipo de observação cuidadosa, atenta aos detalhes, como em Warburg, mas também à diversidade e às transformações, ou seja, às diferentes formas de atualização da vida. Deleuze explicou a ideia de impulso vital (élan vital) em Bergson:

> O que Bergson quer dizer quando ele fala em élan vital? Trata-se sempre de uma virtualidade que está se atualizando, de uma simplicidade que está se diferenciando, de uma totalidade que

> está se dividindo: é a essência da vida que procede 'por dissociação e desdobramento' (...). Tudo se passa como se a própria vida se confundisse com o próprio movimento de sua diferenciação (Deleuze, 1977 [1966], p. 96, tradução nossa).

Bergson foi outro grande crítico do "falso evolucionismo de Spencer" – como ele escreveu em *L'évolution créative*. Ao contrário de Herbert Spencer, Auguste Comte e outros que trabalhavam na interface entre sociologia e biologia, vendo nessa interlocução um sentido único teleológico e de direção progressiva a partir do uso de generalizações apriorísticas sem trabalhos de campo cuidadosos, Geddes buscava sempre o trabalho exploratório de observação *in loco*, um tipo de aventura em busca da descoberta do movimento da vida, "a observação da vida que se move ao nosso redor", em transformação, em perpétuo movimento, em deslocamento ou ainda em diferenciação, dissociação e desdobramento como dizia Bergson, a partir de um tipo de conhecimento produzido de "primeira mão" (*first hand*) que emergisse dos *Surveys*. Os *surveyors* eram como "*field naturalists* da vida da cidade".

> Mas Comte e Spencer, como a maioria dos sociólogos biologicamente inclinados (*biologically-minded sociologists*), ficavam mais em casa entre generalizações e teoria do que entre fatos que tenham emergido do trabalho de campo e, portanto, é necessário manter e ampliar o contato direto (*first hand*) (Geddes, 2006 [1905], p. 55, tradução nossa).

Assim como Warburg, que se preocupava com a "representação da vida em movimento" em diferentes épocas e seus deslocamentos ou "migrações", Geddes estudava a vida em movimento nas e das cidades, também em diferentes épocas (e durações), e suas "transformações". A propósito, sua ideia de evolução em *Cidades em evolução*, poderia ser vista como "cidades em transformação". Ainda na conferência de 1904, na *Sociological Society,* para mostrar que o que propunha era factível, Geddes comentou o plano que havia acabado de realizar para Dunfermline (publicado como *City Development, a study of parks, gardens, and culture-institutes. A report to the Carnegie Dunfermline Trust*), onde propôs a criação de uma *Encyclopaedia Civica,* que reuniria *Surveys* em diferentes tempos – passado, presente e futuro – de várias cidades, para ajudar no "despertar" da consciência coletiva cidadã, ou da participação cidadã.

> Pois o que alcançamos é realmente a concepção de uma *Encyclopaedia Civica* para a qual cada cidade deve contribuir com a trilogia do seu passado, seu presente, seu futuro. Melhor ainda, como a vida vai além dos livros, deveremos ver, e cada vez mais, esperar, o crescimento de uma consciência cidadã, o despertar de uma cidadania (Geddes, 2006 [1905], p. 22, tradução nossa).

Geddes cita em vários textos uma série de tipos e de formatos, uma "exposição de multiplicidades", de *Surveys*

– geográfico (regional), histórico, paisagístico, econômico, sociológico, antropológico etc. – que estariam todos reunidos no que ele passou a chamar de *Civic Survey*, inicialmente baseado na tríade *Place, Work, Folk* (Lugar, Trabalho, Povo, sua versão da tríade de Frédéric Le Play: *Lieu, Travail, Famille*). Na apresentação de seu *Civic Survey* de Edimburgo, sua cidade de residência, exposto e também apresentado oralmente na lendária *Town Planning Conference*[29] de Londres, em 1910, Geddes explicou melhor sua proposta de *Civic Survey*:

> Nosso *Civic Survey* tem variado através de limites bem amplos: de um idealismo cívico mais completo, por um lado, ao realismo mais implacável por outro. Pois não há incompatibilidade real entre o poder de olhar a coisa como ela é – a cidade (*Town*) como Lugar, Trabalho e Povo – e o poder de olhar as coisas como elas poderiam ser – a cidade (*City*) da Ética-política, Cultura e Arte. (...) Em conclusão então, aqui está minha tese e desafio: *Civic Surveys* são urgentes, praticáveis e úteis, tão úteis que devem se tornar para os especialistas e para a administração local o que os mapas são agora para o almirante e para o piloto (Geddes, 1911, p. 573 e 574, tradução nossa).

Na palestra *City Surveys for Town Planning and the greater city* (*City Surveys* para urbanismo e grandes cidades),[30] Geddes chamou essa forma aberta de observação direta das transformações da cidade em expansão – que foi considerada

anacrônica ("à frente de nossa época") por seus contemporâneos –, não mais de *Civic* mas sim de *City Survey.* Em *Cidades em evolução* ele explica sua proposta de *City Survey* como uma forma alargada de ver, uma visão "mais aberta", uma "maneira aberta de olhar nossas cidades" que tanto engenheiros quanto arquitetos seriam relutantes em experimentar:

> Mesmo dentro do movimento de *town planning*, essa maneira aberta de olhar as nossas cidades em expansão não é comum. O arquiteto está acostumado aos edifícios isolados ou, no máximo, aos planos de ruas; o engenheiro civil, às ruas e aos quarteirões, e ambos relutam em ampliar sua visão. Eles ainda falam como se essas visões mais abertas e as previsões estivessem "à frente de nossa época" – "poderiam ser úteis daqui a 50 anos" – e assim por diante, através de variações, de resmungos e reclamações (Geddes, 1994 [1915], p. 49).

O que Geddes propunha então com a ideia de *Survey*, o que seria a base de sua proposta de *Civics,* era precisamente o que ele chamou de "conceito sinóptico de estudo" das cidades ao "procurar reconhecer e utilizar todos os pontos de vista – científico, artístico, histórico – e a partir deles interpretar o curso de desenvolvimento futuro da cidade e suas possibilidades" (Geddes, 1994 [1915], sumário). Tratar-se-ia de uma forma de conhecimento experimental baseada na observação empírica – como Le Play havia buscado fazer

com os "fatos sociais" – dos diferentes processos de transformação pelos quais passavam as cidades, desde a Revolução Industrial, com os mais violentos e radicais processos de modernização até então conhecidos. Mas o *Survey* geddesiano buscava ir além do campo especializado ao reconhecer que esse conhecimento sobre as cidades não deveria ser monopólio de especialistas, mas, sim, e ao contrário, precisaria ser constantemente enriquecido a partir da participação dos cidadãos. *Surveys* deveriam ser expostos em *Civic Exhibitions* para discussão permanente, para o exercício coletivo da crítica e, sobretudo, para o fortalecimento da cidadania. Para Geddes, tratava-se também da revalorização de uma tradição coletiva, de todo tipo de saber-fazer que sobreviveu à modernização na vida cotidiana da cidade, pelas ações dos cidadãos.

> Observar melhor para fazer menos: eis o paradoxo prático do *Survey*. (...) Ao fazê-lo, o *Survey* também coloca imediatamente em campo pequenas ou muito pequenas intervenções suscetíveis a resultados sensíveis (...) Enquanto isso, graças a seu tempo lento, o *Survey* deixa o conhecimento e a boa vontade dos cidadãos ressurgirem, em uma palavra, sua sabedoria prática secular. (...) tomando um caminho contrário ao da modernização forçada, busca recuperar, através da escuta paciente, além do barulho da técnica, a cooperação em um saber generalista. E finalmente só o *Survey* preciso e paciente, através das

> caminhadas (*Walks*), é capaz de despertar mesmo os cidadãos mais distraídos para a beleza da cidade, para educá-los em seus novos olhos (Ferraro, 1998, p. 221, tradução nossa).

O *Civic* ou *City Survey* era uma forma de fazer para a *Civics*, assim como a cartografia é para a geografia ou, ainda, como a etnografia passou a ser para a antropologia. No *Survey* geddesiano mistura-se uma visão do detalhe e de perto, da etnografia, um olhar de dentro do caminhar pelas ruas, com uma visão da cartografia mais ampla e distante, um olhar do alto. Usam-se também diferentes formas de registro, típicas de trabalhos de campo como anotações descritivas, desenhos, mapas, fotografias etc. Trata-se de uma forma de observação sempre atenta, curiosa, em movimento constante, um trabalho itinerante baseado na experiência direta a partir do andar, mas que reunia vários pontos de vista distintos e a contribuição de saberes dos mais diversos, uma "visão sinóptica da cidade", como dizia Geddes, aberta à participação de todos. A excelente tradução do "Cidades em Evolução" para o italiano feita por Giancarlo de Carlo, em 1970, foi fundamental para que Giovanni Ferraro escrevesse um dos melhores livros sobre Geddes, considerando o *Survey* como uma "arte de olhar para a cidade":

> Nessa **arte de olhar para a cidade** que é o *Survey*, o vislumbre instantâneo de cima, que inclui todo o seu objeto de uma só vez, e o olhar sucessivo e itinerante de quem caminha por

> dentro do espaço, alternam-se e misturam-se continuamente (Ferraro, 1998, p. 77, tradução e grifo nossos).

A partir de Geddes, *Surveys* passaram efetivamente a ser realizados antes dos planos urbanísticos e dos projetos urbanos, seguindo sua célebre máxima – *Survey before Plan!* (*Survey* antes do plano) – até hoje válida no campo do urbanismo, apesar de terem sido bem poucos aqueles que efetivamente entenderam sua proposta na prática. A máxima foi um tipo de *slogan* anunciado por Geddes para evitar, como ele explica em palestra no *Town Planning Institute* em 1921, "dificuldades e erros desastrosos de todos os tipos (...) adoção de projetos inadequados". Mas não se trata, no *Survey* geddesiano, de uma simples coleta de informações e de sua rápida sistematização; além disso, como explica Ferraro (p. 90), "o *Survey* não é uma receita que pode ser prescrita igual para qualquer lugar, mas uma pluralidade de soluções a serem adaptadas a diferentes situações". O *Survey* geddesiano bem ao contrário de uma receita genérica, solicita um estado apaixonado que leva a uma "capacidade de perceber a vida criativa nas cidades", um exercício de intuição e de improvisação que seria capaz não somente de perceber, mas também de despertar ou revelar, latências e sobrevivências.

> Cada lugar tem sua verdadeira personalidade e, junto a isso, exibe alguns elementos singulares. Uma personalidade, por mais apática que se mostre, é dever do planejador, como

> mestre, despertá-la. E somente ele pode fazer isso, por estar apaixonado e familiarizado com o assunto, verdadeiramente apaixonado e inteiramente à vontade, o amor, pelo qual a mais alta intuição supre o conhecimento e provoca a mais completa intensidade de expressão, para trazer à tona as possibilidades latentes, porém, não menos vitais. Daí, nosso apelo em favor de um *Survey* completo e radical (Geddes, 1994 [1915], p. 192, substituímos Levantamento, da tradução brasileira, pelo termo original *Survey).*

O *Survey* geddesiano é um tipo de Atlas warburguiano de cidades, uma forma sinóptica e colaborativa de apreensão e de compreensão da vida das cidades. Apesar do próprio princípio aparentemente linear de Geddes do "*Survey* antes da ação" – tendo em vista que o plano "emerge necessariamente do *Survey*" e que o "*Survey* ilumina o caminho para a ação" (Geddes, 1911, p. 572) –, em boa parte de seus *Reports,* essa linha entre *Survey* e plano ou projeto era bastante difusa, deixando claro como eram indissociáveis e aconteciam de forma simultânea. Ferraro chega a dizer que o plano era uma "colocação em prática" do *Survey*, "quase como sua explicação gráfica e operativa" (1998, p. 116), mas depois reconhece que um já está no outro e vice-versa:

> De fato, o *Survey* serve para fazer o mínimo possível e, em primeiro lugar, para conter a pressa moderna de projeto e de

> transformação. Serve para proteger o projeto (planejamento) de si mesmo, de sua ansiedade em encontrar soluções radicais e definitivas. Este é o sentido da insistência repetida de Geddes sobre a necessidade do *Survey* antes do plano: não se trata de uma sequência pré-ordenada entre conhecimento e transformação da situação, mas sim de um exercício autocrítico contínuo e nunca concluído sobre a compreensão da cidade e suas necessidades e possíveis soluções, de uma escuta contínua das oposições e das críticas faladas, mas também das resistências mudas, capazes de fazer culturas e línguas diferentes falarem juntas (...) O *Survey* é todo absorvido no plano, como um conhecimento inseparável da ação, que continua (...) entre *Survey* e plano a interação é total. O jogo do plano é todo compreendido do *Survey*, do conhecimento que precede a ação. E vice-versa, as escolhas do plano já estão ativas no *Survey*, que, por meio de suas avaliações, produz oportunidades e decisões difusas. A compreensão já é ação e vice-versa (Ferraro, 1998, p. 222, tradução nossa).

A prática do *Survey* geddesiano é, efetivamente, um processo complexo de apreensão e compreensão de cidades que, infelizmente, foi considerado como perda de tempo por muitos urbanistas, sobretudo pelos arquitetos mais formalistas ou engenheiros mais tecnicistas. Como disse Geddes, eles demonstravam "medo de que os *Surveys* retardassem a ação" por não entenderem que a compreensão já é uma

forma de ação e vice-versa. Assim, a proposta de seu *Survey* foi consideravelmente simplificada e reduzida, sobretudo a partir da institucionalização e da especialização funcionalista do campo do urbanismo, quando este foi substituído por uma ideia higienista e positivista de "diagnóstico"[31], um método tecnicista e padronizado, que pouco ou nada guardou da complexa proposta do *Survey* geddesiano, que era uma forma de conhecimento nômade e itinerante, uma forma experimental e peripatética.

> Queremos mostrar *Civics* segundo a moda do filósofo grego que, quando desafiado a definir sua ideia de movimento, respondeu simplesmente andando. Nós agora, portanto, fazemos um empenho **experimental** nessa forma **peripatética** (Geddes, Branford, 1919, p. 133, tradução e grifo nossos).

A proposta de Geddes era uma verdadeira teoria de apreensão e de conhecimento que passava pela caminhada como um prático "estudo peripatético" das cidades, em homenagem aos filósofos gregos que pensavam caminhando. Como diz Ferraro (1998, p. 79), "observar a cidade enquanto caminha é o principal trabalho do planejador geddesiano". O autor transcreveu o relato de um acompanhante de Geddes durante sua caminhada na visita (*Survey* preliminar) de Jerusalém, antes da realização do seu plano e projeto para sua Universidade (em 1919):

> Nas duas primeiras semanas, Geddes perambulou por toda Jerusalém em todas as horas do dia e da noite. (...) quando chegava nesse ou naquele pequeno morro, examinava um *Sukh*, olhava para dentro de uma casa, tocava uma árvore com reverência, olhava os gradientes das ruas da cidade e os contornos das colinas circundantes, Geddes não tinha nenhum plano em mente (...). As ideias em sua mente eram muito informes para serem expressas. Foi um período de fertilização: nenhuma observação foi colocada no mapa, no papel, nem mesmo uma linha desenhada (Eder, apud Ferraro, 1998, p. 97, tradução nossa).

Um dos casos mais curiosos dessas perambulações geddesianas é um *Survey* de Westminster publicado na segunda parte do livro, escrito com seu colega da *Sociological Society*, Vitor Branford, *Our Social Inheritance*, de 1919. Esse relato tem um título bastante intrigante: *Westminster: A City Survey for disoriented citizens*. Os *Surveys* geddesianos costumavam começar por longas caminhadas bastante exploratórias pelo labirinto – termo bastante recorrente em seus relatos, sobretudo sobre suas caminhadas pelas cidades orientais: indianas e palestinas – das cidades e seu entorno, essas andanças eram chamadas simplesmente de *City Walks*, e eram bastante intuitivas, improvisadas e, muitas delas, poderiam ser consideradas como errâncias urbanas[32].

> A coisa essencial sobre cada uma dessas caminhadas específicas é que elas devem ser uma experiência agradável de algum lugar para algum lugar (*somewhere to somewhere*). Devem começar em um lugar ou prédio específico que tenha algum significado e propósito como ponto de partida. A rota deve seguir por caminhos que exemplifiquem e desdobrem esse propósito. Deveria terminar em um destino que exiba algum fechamento como uma arquitetura mais nobre, uma escultura imaginativa ou comemorativa, em uma vista de beleza cívica, ou melhor de tudo, em alguma combinação de interessantes edifícios e paisagens com jardins. Assim, as duas primeiras caminhadas percorreram o distrito entre Piccadilly e St. James Park, Leicester Square e Green Park. O espírito de uma feira foi o principal propósito dessa perambulação (Geddes, Branford, 1919, p. 148, tradução nossa).

Para Geddes, qualquer percurso pelos espaços também era um percurso por tempos, um deslocamento entre tempos diferentes; assim, as caminhadas nas cidades eram também um deslocamento temporal, eram como "caminhar pelos séculos" (*walk down the centuries*), buscando reconhecer, *in loco*, as sobrevivências do passado, reminiscências de "nossa herança social", ainda presentes tanto materialmente nas cidades quanto nas memórias imateriais de seus cidadãos. O conhecimento empírico da cidade não podia estar separado das memórias de seu passado, das ondas mnêmicas, ainda

presentes tanto no corpo urbano quanto no corpo dos cidadãos que as experimentaram. Geddes citou sua própria memória de infância em sua cidade natal na última palestra que fez na série de *Talks* em Nova Iorque, em 1923, na *New School for Social Research,* a convite de Lewis Mumford:

> Quando eu tinha dez ou doze anos, eu estava totalmente em minha vida naturalista, mas em meus prédios também (...) E, ao analisar esses dois aspectos da minha cidade natal na memória, percebo que havia a melhor preparação que um urbanista poderia desejar: em tempos normais, a observação precisa da cidade em detalhes; mas, em outros tempos, o discernimento de seus antigos ideais, emergem acima da névoa da natureza e da fumaça da vida trabalhadora (Geddes (1923) *In:* Stalley, 1972, p. 370, tradução nossa).

Como Bergson expôs em "Matéria e Memória" (*Matière et Mémoire,* de 1896), Geddes compreendia que passado e presente sempre coexistem, e sua proposta de *Survey* seria também esse trabalho de tatear o próprio processo mnemônico, do próprio movimento da memória, de suas ondas menos perceptíveis, sobretudo no momento de exploração, apreensão e compreensão das cidades.

> A consciência constata sem dificuldade todas as vezes que ela segue, para analisar a memória, **o próprio movimento**

> **da memória que trabalha**. Seria o caso de buscar uma lembrança, de evocar um período de nossa história? Nós temos consciência de um ato *sui generis* pelo qual nos deslocamos do presente, primeiro do passado em geral, depois em uma certa região do passado: **trabalho do tatear**, como a forma de regular uma máquina fotográfica (Bergson, 1990 [1933], p. 148, tradução e grifo nossos).

> A **ideia de contemporaneidade do presente e do passado** tem uma última consequência. Não somente o passado coexiste com o presente que ele foi; mas também o conserva em si (assim como o presente passado) – é o passado inteiro, integral, **todo nosso passado que coexiste com cada presente** (Deleuze, 1977 [1966] p. 55, tradução e grifo nossos).

Essa "ideia da contemporaneidade do presente e do passado" mostrava-se em Geddes quando ele dizia, por exemplo, que "o passado não é todo passado, a maioria ainda está aqui". Tratava-se para Geddes de fazer "a deliciosa descoberta que existe, dispersa na cidade cotidiana de hoje e de ontem, da cidade histórica dos dias passados faz muito tempo" (1905, p. 417), uma exploração que buscava ver a coexistência de diferentes tempos misturados na cidade, que ele chamou de "herança impura ou misturada (*mingled*) do passado", que estaria ainda presente "em visões da vida que todos os que andam pelas cidades podem ver. Seu registro perdura na arquitetura de toda e qualquer cidade histórica.

Sentir o impulso radiante e ouvir a voz atraente dessas vistas cidadãs é fazer valer nossa herança das glórias do passado" (Geddes, Brandford, 1919, p. 40, tradução nossa).

> Filósofos e professores se perguntam se a história não poderia ser melhor ensinada de trás para frente, começando com as coisas mais familiares de hoje e terminando com as sobrevivências (*survivals*) da antiguidade. Na verdade, não é como fazem os homens ordinários, nas raras ocasiões em que se voltam para pensar a passagem do tempo? Mas ele não chama isso de história e, em geral, não leva usualmente até o historiador, que, no final, geralmente fica aquém dos tempos recentes. Se, então, pudéssemos trabalhar com o método do homem ordinário e com a mente do historiador, poderíamos caminhar pelas cidades como se fosse uma caminhada **através dos séculos** (*through the centuries*) (Geddes, Branford, 1919, p. 263, tradução e grifo nossos).

Caminhar pelas cidades como quem atravessa séculos era o que Geddes propunha em seus *City Walks* dos diferentes *Surveys*, que levariam os cidadãos a reconhecerem "as sobrevivências (*survivals*) da antiguidade" simplesmente ao caminhar. Essa ideia se assemelha muito à noção warburguiana de *Nachleben*, que também traduzimos por "sobrevivência" e que também seriam processos de transmissão ou de compreensão de como a memória opera por montagens de vestígios. Tratar-se-ia também de uma forma de "herança" de

um tempo que ainda sobrevive em outro tempo e, no caso material de uma cidade, de como diferentes tempos podem coabitar um mesmo espaço. Um tipo de herança também materializada na própria cidade. Geddes propõe um exame cuidadoso dessas sobrevivências do passado, sobretudo daquela mais "inconveniente, insalubre ou feia", ainda bastante presente materialmente nas cidades, mas que se tornaram os principais alvos, em nome "do progresso e da higiene", "do arquiteto muito ocupado e apressado", em violentos processos urbanos de modernização:

> Devo insistir nesses pontos aqui, já que passaram a ser, em toda parte, a primeira, apesar de não natural, ideia do administrador público, muitas vezes até mesmo do **arquiteto muito ocupado e apressado**, de simplesmente varrer tudo aquilo que parecer para eles uma **sobrevivência inconveniente, insalubre ou feia do passado**, sem um exame mais cuidadoso. (...) tem sido comum a destruição do que poderia e deveria ser preservado. Não somente muitos dos antigos bairros têm sido demolidos em nome do progresso e da higiene, mas até o que foi decidido preservar permanentemente como patrimônio tem sido largamente destruído por seus restauradores (Geddes, 1904, p. 13, tradução e grifos nossos).

A ideia de herança, de sobrevivências do passado, que difere da ideia de preservação do patrimônio construído, uma vez que se preocupa mais com a memória do que com sua

materialidade, com sua forma de proceder, sempre dinâmica e processual – sem visar qualquer tipo de estabilização ou petrificação das memórias vivas –, assombra todo o pensamento geddesiano. Em vários textos ele buscou diferenciar, de distintas formas, a ideia de herança da ideia de hereditariedade. Em inglês, são basicamente três termos que ele várias vezes buscou distinguir: *heredity, heritage* e *inheritance*. Na segunda parte de sua apresentação sobre *Civics,* em 1905, por exemplo, Geddes abordou rapidamente a questão, deixando bem claro que ainda precisaria elaborá-la melhor. Naquele momento, ele classificou *heredity* como uma questão orgânica, *inheritance* como algo corporal e mental, *heritage* como questão econômica e social, mais ligada à materialidade. E usou outro termo para a diferenciação: *tradition,* que seria uma memória coletiva "*tradition is in the life of community what memory is for individual units*", para as questões imateriais, mnemônicas.

Já no prefácio do livro *Our Social Inheritance*, publicado em 1919 e escrito com Victor Branford[33], há outra tentativa de diferenciação entre os três termos – *Heredity, Heritage* e *Inheritance* – que seriam contrastantes, mas complementares: *Heredity* seria a questão biológica, que hoje podemos chamar de herança genética, *Heritage* seria a questão econômica, uma questão de propriedade e de transmissão patrimonial, e *Inheritance,* por fim, seria a questão social e cultural[34] de transmissão de valores em comum, da herança como um tipo de memória coletiva baseada em "imagens, ideias

(pensamento), visão (prospectiva)" (Geddes, Branford, 1919, p. xvii, tradução nossa).

> Deixe a nossa herança (*inheritance*) ser concebida como a capacidade comum de pensamento e habilidade em sua aplicação, de imagens e impulso para dar-lhe uma forma material, e de visão em sua busca de realização (Geddes, Branford, 1919, p. xxiii, tradução nossa).

Enquanto a questão da hereditariedade com seu determinismo biológico era o foco da maioria dos estudiosos em ciências naturais, o que mais interessava a Geddes parecia ser o seu oposto: as formas de transmissão não deterministas da ideia de herança social e cultural, assim como da herança de nossas formas de pensar, ou, como ele chamava, das escolas (e cidades) de pensamento. Na 5ª palestra, da mesma série de *Talks* que Geddes fez em Nova Iorque em 1923, intitulada "Nossa Cidade do Pensamento" (*Our City of Thought),* ele retomou mais uma vez sua tentativa de diferenciação: logo após citar deuses e musas da mitologia grega, ele disse que:

> (...) esses eram os verdadeiros imortais [os gregos], que estão latentes de novo em todas as crianças. Aqui, então, há herança social [*social heritage*], tão verdadeira quanto qualquer "hereditariedade" orgânica [*organic heredity*]; em nossas próprias possibilidades humanas, ainda mais naquelas de nossas crianças,

> que podem assim viver mais completamente suas vidas. Para pensar em hereditariedade [*heredity*], nossos ancestrais nos determinam profundamente, quanto à herança [*heritage*] somos nós que escolhemos nossos ancestrais. Isso, de fato, é o que as bibliotecas e as universidades nos ajudam a fazer (Geddes [1923], *In:* Stalley 1972, p. 358, tradução nossa).

O que determinava as escolhas de nossa herança social e cultural, não era aquilo que preocupava historicistas ou patrimonialistas, que viam o passado como morto, "um registro para ser conservado como relíquia em bibliotecas", no dizer de Geddes, mas, ao contrário, seriam os desejos e esperanças de futuro dos vivos. Como Warburg, Geddes também buscava as sobrevivências, os resquícios de vida nas cidades, mas para tal era preciso conhecê-las, como faz o artista que seria capaz de ver nos resquícios antigos possibilidades futuras: "o artista deve falar mais algo em seu trabalho, conhecer sua cidade de verdade, penetrar sua alma (...) Toda cidade tem sua beleza e é rica em possibilidades" (Geddes, 1994 [1915] p. 173). O futuro não estaria assim associado a um ideal utópico para Geddes, mas sim a uma possibilidade eutópica[35]. Não seria o "sem lugar", *ou-topos*, mas sim o existente e o que seria possível em cada lugar específico, *eu-topos*. O *Survey* geddesiano, mesmo ao mirar o passado, era também prospectivo.

Aqui, então, está o problema diante de nós, em nosso retorno para o *Survey* de nossas cidades modernas, de nossas antigas cidades, para decifrar suas origens e traçar seu crescimento, preservar seus memoriais remanescentes e continuar tudo o que é vital em sua vida local; e neste fundamento histórico, em cada *Survey* correspondente e na crítica construtiva de nosso atual presente, vamos avançar para planejar um futuro melhor dentro das possibilidades, individual e coletiva, que tivermos (Geddes, 2006 [1915], p. 205, tradução nossa).

(...) agradecemos nosso *Survey* essa capacidade de perceber a vida criativa nas cidades. Percebemos por nós mesmos, como essa cidade triste um dia foi bela e jovem (...) acabamos esquecendo nosso passado histórico e pensamos em nossa cidade apenas em termos de recente progresso industrial e ferroviário, chegamos a pensar em nossa cidade atual como um postulado final, e não como uma cidade em fluxo e mudança contínua. É uma visão cega da história, como algo que passa à distância e vem registrado nos livros – em lugar de realmente ser o verdadeiro processo de nossa cidade, sua hereditariedade e seus monumentos – é um meio para a realização da história (...) Desse modo, nossa *Survey* é um meio para a realização da história da vida em nossa comunidade. Essa história da vida não é um passado consumado; ela vem incorporada ao seu caráter, às suas atividades presentes; e elas (...) determinam o seu futuro promissor (Geddes, 1994 [1915], p. 172, substituímos pesquisa, da tradução brasileira, pelo termo original, *survey).*

Giovanni Ferraro escreveu que "a forma de olhar naturalista de Geddes é capaz de ver aquilo que costuma escapar: o passado sobrevivente, o futuro possível" (1998, p. 117). Cada cidade teria tanto uma forma de materialização, sempre renovada, dessa herança a ser constantemente atualizada dentro do possível, quanto uma ameaça permanente, a partir do desenvolvimento do progresso tecnicista e funcionalista, à sua conservação e atualização no presente. Mas, como sabemos, felizmente algumas sobrevivências sempre conseguem escapar dessa enorme tempestade chamada progresso, como disse o anjo da história de Benjamin. A grande questão parecia estar nas formas de observação (de reconhecimento) desses diferentes tempos ainda ou já presentes nas cidades, cidades vistas por Geddes como um tipo de repositório de nossa herança social. Como bem mostra Ferraro, Geddes exercia um tipo de observação do trabalho do tempo que seria própria de um naturalista, uma forma antimecanicista de ver as cidades, que se abria aos diferentes tempos, memórias, esperanças e sonhos:

> Olhar a cidade com os olhos de um naturalista não significa assemelhá-la a um organismo, significa escutar as vozes objetivadas nas coisas. Na cidade imbuída da herança do passado, observar é escutá-la, é redescobrir os testemunhos do passado aos quais o cidadão moderno, embora sempre a tenha sob os nossos olhos, tornou-se culturalmente cego (...) É a arte de olhar a cidade realizada no *Survey* (...) o *Survey* geddesiano é

> uma verdadeira e singular leitura da cidade. Várias palavras, na linguagem geddesiana, falam dessa observação da cidade como um grande livro da memória e da herança social que devemos aprender a ler (...) É preciso saber lê-lo bem, pois nesse livro **não só o passado está escrito, mas também o futuro, ou pelo menos seus sonhos** (...) Na leitura da cidade, a maravilha da descoberta está inextricavelmente entrelaçada com *pietas* para os testemunhos do passado (Ferraro, 1998, p. 75, 76 e 81, tradução e grifos nossos).

O *City Survey* geddesiano seria, assim, um tipo de Atlas de cidades que também exercita um entrelaçamento frequente de tempos, como o Atlas da memória warburgiano. Como vimos: "um atlas científico nem sempre está organizado em prol de maior clareza de suas classificações. O errantismo de Warburg, muitas vezes criticado no *Bilderatlas*, aparece também – e com bem mais frequência do que imaginaríamos – nas ciências da natureza" (Didi-Huberman, 2011, p. 196 e 199, tradução nossa).

O *Survey* geddesiano além de ser um deslocamento entre campos disciplinares diferentes é também um deslocamento entre tempos distintos. O atravessamento entre diferentes disciplinas com saberes específicos é fundamental para a compreensão das transformações urbanas, ligadas tanto às heranças do passado quanto às suas formas de transmissão e de recepção no presente e suas possibilidades de futuro.

O *Survey* geddesiano é também, como o Atlas warbugiano, um tipo de montagem sinóptica de tempos heterogêneos. E, também como no Atlas da memória, é uma forma de conhecimento visual, os diferentes *Surveys* de cidades distintas eram expostos seguindo sempre um tipo de montagem com documentos bem heterogêneos: textos, desenhos, mapas, fotografias, cartões-postais, recortes de jornais e de revistas, cópias de guias (*guide-books*), esquemas e diagramas (que Geddes chamava de *thinking machines*).

Desde que Patrick Geddes se casou com Anna Morton, em 1886 – quando eles se mudaram para o centro antigo de Edimburgo, considerado um *slum*, e passaram a intervir no próprio bairro – até 1925, quando ele realizou seu último grande plano diretor, para a cidade de Tel Aviv, o tipo de apreensão e compreensão das cidades proposto e exercitado por ele em seus vários *Surveys* e seus diferentes *Reports,* era uma mistura sempre heterogênea de diferentes documentos recolhidos ou realizados com métodos de diferentes campos disciplinares, de diferentes tempos históricos, que eram expostos a partir de formas narrativas também bem distintas. Talvez o melhor exemplo de sua forma de atuar seja sua proposta de mostra itinerante sobre cidades – *Cities and Town Planning Exhibition* – que reunia uma série de pranchas de diferentes *Surveys,* onde novas pranchas de novos *Surveys* deveriam ser acrescentadas a cada nova cidade em que a mostra era montada. A itinerância proposta por Geddes tinha

relação com uma figura nômade, bastante recorrente em seus textos: o peregrino. Para ele, o urbanista moderno (*town planner*) e o antigo peregrino (*old-world pilgrim*) deveriam caminhar juntos.

> Esta última transfiguração da caminhada para o urbanista (*planner*) é a metáfora extrema e mais remota da linguagem da profissão. Mas também é aquela em que o maior número de significados pode ser estratificado. O peregrino é o iniciador da geografia e o arquétipo remoto de um conhecedor insaciável como Reclus (...) Também nessa metáfora do peregrino suspenso entre a cidade real atual e a cidade futura e possível, as riquezas ideais de toda uma vida fluem juntas (...) Onde se encontra Thoreau em sua caminhada fora dos confins da cidade (...) Também retorna com essa metáfora do peregrino o inesgotável tema agostiniano das duas cidades. O movimento do caminho de uma para a outra é continuamente o trabalho do urbanista, capaz de atuar na cidade atual apenas porque é capaz de se destacar para olhar para o futuro, para explorar a realidade continuamente imaginando o possível, no caminho entre suas tarefas técnicas e suas tarefas educacionais, até nos menores detalhes de seu trabalho. Como o peregrino, o urbanista anda curioso de cidade em cidade, sempre em busca do espírito único e inconfundível de cada lugar e sempre querendo ser surpreendido pela maravilha, e, como o peregrino, entra em contato amigável com diferentes mundos sociais,

> sempre disposto a aprender com sua diversidade (...) Peregrino de uma cidade à outra, o urbanista [*planner*] geddesiano caminha para observar e para narrar o que viu. Caminha e narra, de um plano para outro, sua arte de olhar a cidade (Ferraro, 1998, p. 105).

A *Cities and Town Planning Exhibition* foi organizada por Geddes para ser exposta durante a primeira *Town Planning Conference*, a conferência considerada "fundadora" do campo em 1910, organizada pelo RIBA (*Royal Institute of British Architects*), que reuniu todos os considerados "precursores" do emergente campo do urbanismo (*town planning*), de diversos países, em Londres. A primeira exposição já foi montada com essa proposta peripatética, itinerante, e assim foi exposta, após a conferência internacional, em 1911, em Chelsea (Londres), Edimburgo, Belfast, Dublin – onde foi remontada em 1914 – e, em 1913, em Gent (Bélgica). Mas, no caminho para a Índia, em 1914, durante a Primeira Guerra mundial, para ser exposta em Madras, a exposição foi totalmente perdida no Oceano Índico, no naufrágio do navio que a transportava, atacado pela marinha alemã. O material para uma segunda mostra, menor, com cerca de "cinco mil gravuras, desenhos, cópias fotográficas e mapas"[36], foi rapidamente recolhido pelos amigos de Geddes – notadamente Lanchester, Burns, Branford, Unwin, Pepler e sua esposa Anna Geddes – para a exposição em Madras e outras cidades indianas e

da Palestina e, em 1916, parcialmente, em Paris. A mostra nunca conseguiu seguir para sua itinerância pela América, como estava previsto.

A exposição reunia diferentes *Surveys* de diversas cidades, totalmente distintas entre si e de tempos também bem distintos – cidades “renascentistas”, cidades “medievais”, grandes capitais, novas cidades-jardim etc. – ou seja, era uma reunião de vários Atlas de cidades, uma montagem de outras diferentes montagens, uma forma visual e sinóptica que tinha por objetivo a compreensão da complexidade das cidades e de suas transformações. A melhor descrição do resultado obtido pela exposição foi feita pelo urbanista britânico Peter Abercrombie, que considerou a montagem um “pesadelo de complexidade”, “uma câmara de tortura para as almas simples”:

> Geddes foi o primeiro a ofuscar esse sonho [de simplificação], emergindo de sua *Outlook Tower*, no norte gelado, para produzir aquele **pesadelo de complexidade**, o Salão de Edimburgo, na grande Mostra de Planejamento Urbano de 1910. Era **uma câmara de tortura para as almas simples** habituadas a se deslumbrar com as perspectivas maravilhosas ou a se enternecer com as cidadezinhas arrumadinhas exibidas em galerias mais espaçosas. (…) O visitante criticava o seu show – simplesmente uma confusão – cartões postais – recortes de jornal – grosseiros pedaços de madeira – estranhos diagramas – reconstruções

> arqueológicas; essas coisas, como se dizia, indignas da Real Academia – nem emolduradas estavam – uma completa falta de respeito (Abercrombie, apud Tyrwhitt (1949) *In:* Geddes, 1994, grifos nossos).

Essa descrição da exposição, assim como a uma rara fotografia sobrevivente, mostra uma evidente proximidade desta montagem geddesiana, em forma de mostra itinerante de cidades – que também reunia uma série de pranchas, abertas permanentemente para modificações, uma vez que novas imagens eram acrescentadas às montagens, a cada nova cidade visitada, em um claro processo de montagem-desmontagem-remontagem –, com a montagem warburguiana de seu Atlas da memória.

Poderíamos repetir exatamente o que Didi-Huberman (2011, p. 13) disse sobre o Atlas warburguiano para o *Survey* geddesiano, em seu formato de exposição: trata-se de uma "forma visual do saber ou forma sábia do ver", que "perturba todos os limites de inteligibilidade. Introduz uma **impureza fundamental** (...) **Contra toda pureza epistêmica** (...) Contra toda pureza estética, ele introduz o múltiplo, o diverso, o caráter híbrido de toda montagem (...) Ele é uma ferramenta, não de esgotamento lógico de possibilidades dadas, mas da inesgotável abertura aos **possíveis ainda não dados**". O texto de Michaud complementa essa ideia, também válida para Geddes:

> Desde seus primeiros textos publicados, no início da década de 1890, Warburg, centrando a atenção na representação de figuras em movimento, fez do desfile das imagens um instrumento de análise. Com Mnemosyne, suas últimas pesquisas, durante a década de 1920, seriam consagradas à elaboração de uma metodologia de montagem que não levou esse nome" (Michaud, 2013 [1998], p. 10, prólogo da edição francesa de 2002).

O urbanismo moderno, a partir dos CIAMs – em particular, a partir do CIAM IV, sobre a cidade funcional, de 1933 – tornou a ideia tipicamente moderna de montagem em algo cada vez mais uniformizado, em particular a partir da famosa "*grille* ou *grid*" (grade) moderna proposta por Le Corbusier, que deveria ser "aplicada" em todas as cidades como um "diagnóstico" padronizado. Ao contrário da montagem warburguiana e geddesiana, a grade moderna corbusiana se tornou, sobretudo na prática mais especializada e funcionalista do urbanismo, um tipo de montagem por semelhanças, fechada, que busca uma unidade ou totalidade, um tipo de "pureza", ou ainda, uma forma de legitimar as narrativas dominantes já dadas, a partir de dados ditos "científicos" e objetivos, em grande parte estatísticas e cartografias com vistas do alto e de longe. E, em princípio, nem poderia mais ser chamada de montagem, pois foi transformada em grade padronizada, homogeneizante, um modelo a ser seguido pelos planejadores, um receituário padrão para qualquer cidade,

de qualquer cultura, um modelo simplesmente como procedimento formal, nada apaixonado ou apaixonante, como era o *Survey* geddesiano. Em suma, uma grade sem qualquer relação com o complexo processo da montagem como forma de conhecimento.

A montagem por diferenças difere da proposta de grade corbusiana exatamente por ser uma forma de criação, de problematização de questões que emergem durante o próprio processo de montagem-desmontagem-remontagem, e não uma exposição ou ilustração de ideias já dadas. A ideia de montagem que vimos em Warburg e Geddes não parte de nexos prontos, ao contrário, busca encontrar possíveis nexos ainda não conhecidos durante a própria prática da montagem, ao atuar a partir das diferenças sem buscar qualquer tipo de unidade simplificadora. Trata-se de um processo em constante transformação, que segue a mutante trama da própria vida em seus movimentos imprevisíveis. Um tipo de montagem que também acaba por desmontar as maneiras mais formalistas ou mais funcionalistas de se pensar o tempo, de se pensar a memória e, também, a história. Uma desmontagem também das formas de se pensar e narrar a história baseadas numa simples continuidade ou linearidade histórica, de sucessão de tempos homogêneos. Uma outra forma de compreender a arte, a cidade e o urbanismo, um tipo de desmontagem de certezas e pensamentos mais sedimentados.

Os pequenos abalos que conseguimos captar ao buscar apreender os movimentos tanto do Atlas da memória de Warburg quanto do Atlas de cidades de Geddes, parecem estar de fato em cada um de seus mais variados e menores deslocamentos: como nos deslocamentos das placas tectônicas que causam os abalos sísmicos, as "placas" em movimento nesses Atlas são formadas de diferentes tempos, disciplinas, imagens, espaços, termos, noções, saberes e culturas colocadas em atrito. A diferença principal entre os Atlas estava nos focos de atenção e ação de seus montadores: enquanto Warburg focava seu olhar na arte e suas sobrevivências, Geddes passou a focar na cidade, na vida e na sociabilidade das cidades. Ambos os Atlas eram formas complexas e processuais de olhar, pensar, expor e narrar ideias por montagens e deslocamentos, que estavam diretamente relacionados aos próprios deslocamentos constantes que transformaram seus criadores, Warburg e Geddes, em fantasmas errantes, deixando assim suas peculiares perspectivas de mundo e formas de proceder tão fugidias e ainda difíceis de captar e compreender até hoje.

Notas

[1] "O presente ensaio tem como objeto a situação de uma disciplina que, ao contrário de tantas outras, existe, mas não tem nome. Uma vez que o criador dessa disciplina foi Aby Warburg, só uma atenta

análise de seu pensamento poderá fornecer o ponto de vista do qual tal situação se tornará possível. E só a partir de tal situação será possível perguntar se essa "disciplina inominada" é suscetível de receber um nome e em que medida os nomes até agora propostos respondem ao objetivo" (...) "Este ensaio foi escrito em 1975, depois de um ano de fervoroso trabalho na biblioteca do Instituto Warburg" (2015 [1975], p.111 e 128). Outra tradução para o português deste mesmo texto de Giorgio Agamben pode ser encontrada na *Revista Arte&Ensaios*, Rio de Janeiro, 2009.

[2] Dois anos após seu retorno da internação psiquiátrica, Warburg, em 18 de agosto de 1928, em plena montagem de seu *Atlas Mnemosyne*, escreveu em seu diário: "Pela manhã, luta desesperada com a companhia de espectros" (*Kampf mit der Geister Compagnie*) citado por Didi-Huberman (2011, p. 291, tradução nossa).

[3] A partir das fotografias nos arquivos do Instituto Warburg, pode-se ver que os painéis das montagens foram organizados em sua última versão por letras e números (de A a C, e de 1 a 79). Algumas montagens anteriores foram dispostas em um mesmo painel, outras em mais de um painel, outras não têm registro conhecido em fotografias. Essas fotografias mostram os painéis montados na sala de leitura da Biblioteca, em sua última versão antes da morte de Warburg, em 1929. Os painéis em madeira parecem ter se perdido na mudança da biblioteca de Warburg para Londres durante a guerra. Suas fotografias foram recentemente publicadas em diferentes países: *Der Bilderatlas Mnemosyne*, na Alemanha,

pela Akademie Verlag GmbH, em 2003; na Espanha e na França, respectivamente, *Atlas Mnemosyne*, 2010, e *L'Atlas Mnémosyne*, 2012. Agamben e alguns outros comentadores, relacionam o formato inventado do Atlas a uma dificuldade de Warburg em escrever, ou seja, em abarcar, por escrito, a complexidade de suas ideias: "Warburg foi provavelmente conduzido a escolher esse estranho modelo [o Atlas] por sua dificuldade pessoal de escrever, mas sobretudo pelo desejo de encontrar forma que, ultrapassando os esquemas e os modos tradicionais da crítica e da história da arte, teria sido finalmente adequada à 'ciência sem nome' que ele tinha em mente" (Agamben, 2009, p. 137).

4 Essas imagens, entre várias outras, estão até hoje na *Photographic Collection* do Instituto Warburg em Londres. A coleção, nos últimos anos coordenada Rembrandt Duits (*Deputy Curator*), também segue, como a biblioteca londrina, o princípio warburguiano da "lei da boa vizinhança" entre as imagens. As imagens são guardadas em fichários, sem qualquer distinção de categorias, em grandes gavetas arquivos temáticos (por vezes com mais de um tema por gaveta, por vezes várias gavetas com só um tema): *gestures, love, magic, alchemy, astrological cycles, zodiac, time, seasons, stamps, animals, medicine*, etc.

5 "A história será 'efetiva' na medida em que ela reintroduzir o **descontínuo** em nosso próprio ser." escreve Michel Foucault em "Nietzsche, a genealogia e a história" publicado em português na excelente seleção feita por Roberto Machado, *Microfísica do poder*

(1979 [1971], p. 27, grifo nosso). Ver também o texto do próprio Nietzsche, "Da Utilidade e Desvantagem da História para a Vida" (1874), em suas Considerações Extemporâneas *In: Obras Completas.* São Paulo: Nova Cultural, 1999. p. 273 a 287. Como sabemos, Nietzsche também lutava, como Warburg, contra a pureza da história, contra uma aspiração a que ela se tornasse uma "ciência pura": "A história, na medida em que está a serviço da vida, está a serviço de uma potência a-histórica e por isso nunca, nessa subordinação, poderá e deverá tornar-se **ciência pura**, como, digamos, a matemática. Mas a questão: até que grau a vida precisa em geral do serviço da história, é uma das questões e cuidados mais altos no tocante à saúde de um homem, de um povo, de uma civilização. Pois, no caso de uma desmedida da história, a vida desmorona e degenera, e por fim, com essa degeneração, degenera também a própria história" (p. 275, grifo nosso) A ideia de descontinuidade na história em Foucault apareceu também no livro *Arqueologia do saber*: "**a descontinuidade** era o estigma da dispersão temporal que o historiador se encarrega de suprimir da história. Ele se tornou, agora, um dos elementos fundamentais da análise histórica" (1986 [1969], p. 10, grifo nosso).

6 "Warburg tinha sem dúvida compreendido (...) que as multiplicidades, nas quais seu pensamento se arriscava tantas vezes a extraviar-se, constituíam na verdade o objeto mais precioso, o mais insubstituível e central – ainda que centrífugo –, de seu método. O *Atlas Mnemosyne,* com seus bizarros conjuntos ou constelações de imagens, encontra sua razão de ser prática e teórica numa

exposição de multiplicidades que passa assim a constituir, em cada conferência, sua problemática. De onde a superação, e até mesmo a inversão ótica, das habituais projeções de diapositivos por um dispositivo mais experimental no qual o conferencista, bem como seu público (audiência), era rodeado, circundado, por uma multiplicidade de imagens que atuavam fortemente como indicadores visuais na exposição de seus argumentos" (Didi-Huberman, 2011, p. 259, tradução nossa).

[7] A imagem do titã aparece no próprio Atlas warburguiano: no canto direito do alto do painel 2 há uma imagem do *Atlas Farnèse* (escultura do acervo do museu arqueológico de Nápoles) ao lado de um detalhe da cúpula celeste do globo carregado pelo titã. Didi-Huberman insiste no caráter alegórico em termos metodológicos do aparecimento da mitologia no caso de Warburg e também cita o painel 2: "A cosmologia antiga, tema principal da prancha do atlas na qual aparece a figura do titã, só valia aos olhos de Warburg por suas capacidades de migrações espaciais e temporais, de persistências e de transformações misturadas, de sobrevivência (*Nachleben*), em resumo. O momento em que Atlas entra em cena não pode ser compreendido sem as pranchas que o precedem e as seguintes, deixando entrever, por um lado, as fontes orientais da cosmologia grega e, por outro, o destino oriental até Michelangelo e Kepler, e mesmo até o século XX, dessas grandes concepções cósmicas e esféricas da Antiguidade" (2011, p. 95, tradução nossa).

[8] "Atlas, finalmente, deu seu nome a uma *forma visual de conhecimento*: ao conjunto de mapas geográficos, reunidos em um volume, geralmente, em um livro de imagens, cujo destino é oferecer aos nossos olhos, de maneira sistemática ou problemática – inclusive poética, com risco de ser errática, ou ainda surrealista – toda uma multiplicidade de coisas reunidas por *afinidades eletivas*, como dizia Goethe. O atlas de imagens converteu-se em um gênero científico a partir do século XVIII (pensemos no livro de lâminas da *Encyclopèdie*) e desenvolveu-se consideravelmente nos séculos XIX e XX. Encontramos atlas muito sérios, muito úteis – geralmente muito bonitos –, no âmbito das ciências da vida (por exemplo os livros de Ernst Haeckel sobre as medusas e outros animais marinhos); existem atlas mais hipotéticos, por exemplo, no âmbito da arqueologia; também temos atlas totalmente detestáveis no campo da antropologia e da psicologia (por exemplo o 'Atlas do homem criminal' de Cesare Lombroso ou alguns dos livros de fotografias «raciais» constituídos por pseudo-eruditos do século XIX). No âmbito das artes visuais, o atlas de imagens, *Atlas Mnemosyne*, composto por Aby Warburg entre 1924 e 1929, que ficou inacabado, constitui para qualquer historiador da arte – e para todo artista hoje – uma obra de referência e um caso absolutamente fascinante". Tradução nossa de parte do folheto distribuído na exposição *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*", texto e curadoria de Georges Didi-Huberman (Museu Reina Sofia, Madri, de 26/11/2010 a 28/3/2011).

[9] Referência ao livro que organizamos com Margareth da Silva Pereira – *Nebulosas do pensamento urbanístico, tomo 1 – modos de*

pensar. Salvador, EDUFBA, 2018 – que reúne os textos: "Pensar por Associações" (Stella Bresciani), "Pensar por Pluralidades" (Josianne Cerasoli), "Pensar por Constelações" (Rita Velloso), "Pensar por Nebulosas" (Margareth da Silva Pereira), "Pensar por Montagens" (Paola Berenstein Jacques), entre vários outros.

[10] "Não se deve dizer que o passado ilumina o presente ou que o presente ilumina o passado. Uma imagem, ao contrário, é aquilo em que o Outrora encontra, num **relâmpago**, o Agora, para formar uma constelação" (Benjamin, 2009 [anos 1930], p. 504, grifo nosso).

[11] "Dois grandes continentes se apresentam como problema de investigação para Warburg. Em primeiro lugar, os percursos, as perambulações, os caminhos. Quais foram os caminhos percorridos pelas imagens e textos até chegar aos artistas, que os configuram segundo suas necessidades? Como eles tomaram contato com esses elementos vindos da Antiguidade? Quais foram os suportes desses conteúdos? Como os transformaram? Com que finalidades? O outro lado da moeda diz respeito à dimensão dos significados" (Waisbort, 2015, p.10 e 11).

[12] Didi-Huberman fala em "*imagens migratórias* cuja tomada em consideração faz de todo 'estilo artístico' e de toda 'cultura nacional', como abusivamente se diz, uma entidade essencialmente híbrida, impura, mestiça. Mistura ou montagem de coisas, de lugares e de tempos heterogêneos. Uma das mais decisivas contribuições da história da arte warburguiana reside na descoberta, no âmago do que o Ocidente produziu de mais 'clássico' ou de mais 'mesurado'

– a saber a arte greco-romana, por um lado, e a Renascença italiana, por outro –, uma *impureza fundamental* ligada a grandes movimentos migratórios; somente ela poderia fazer emergir uma *Kulturwissenschaft* (ciência da cultura) digna desse nome, capaz de *ler os movimentos dos espaços* em cada configuração visual" (2011, p. 27, tradução nossa).

[13] Leopoldo Waizbort, que usou essa denominação: "Warburg cunhou a expressão 'vida póstuma' (Nachleben, de difícil versão) da Antiguidade, como se, embora morta, permanecesse viva e assombrando épocas posteriores. Morta-viva. Sua presença revela-se por vezes de modo evidente, mas os sentidos são frequentemente intricados e alusivos, e são sempre transformados. Dar conta dessas modalidades de presença e transformação, que rompem com uma temporalidade linear e dão vazão ao múltiplo e heterogêneo, é um desafio que Warburg formulou para si" (2015, p. 10 e 18).

[14] Didi-Huberman (2011, p. 17) faz a relação com o livro de Bloch: "Não seria difícil, parafraseando as fórmulas de Ernst Bloch em *Héritage de ce temps*, considerar a forma *atlas* – ao mesmo título que a *montagem* que a precede (da qual ela provém) – como o tesouro de imagens e de pensamentos que nos resta da 'coerência desmoronada' do mundo moderno". Como diz o próprio Bloch no *avant-propos* do livro de 1935: "Pois a montagem arranca da coerência desmoronada [colapsada] e aos múltiplos relativismos do tempo em partes que ela reúne em novas figuras" (2017 [1935], p. 5).

[15] Sobre a questão do anacronismo ver *História da Arte como disciplina anacrônica,* de Georges Didi-Huberman (2015, 2000), *Elogio ao anacronismo* de Nicole Loraux (1992) e *O conceito do anacronismo e a verdade do historiador* de Jacques Rancière (2011). Essa questão será discutida no *Intermezzo*.

[16] "Mnemosyne recolhe e recompõe novamente toda uma memória do que podemos chamar de mesas de imagens, tais como a tradição ocidental as produziu em uma longa duração que vai desde as constelações astrológicas da Antiguidade até às pranchas cronofotográficas de Étienne-Jules Marey e aos atlas fotográficos – e mesmo cinematográficos – das décadas de 20 e 30 do século XX." (Didi-Huberman, 2011, p. 194, tradução nossa). A memória como mesa de montagem ou, como tão bem disse Wally Salomão, também conhecido como "Sailormoon" em sua fase tropicalista: "A memória é uma ilha de edição".

[17] Agamben chama atenção para a leitura atenta do livro de Tito Vignoli, *Mito e Scienza,* por Warburg, onde este "tinha defendido uma abordagem conjunta de antropologia, etnologia, mitologia, psicologia e biologia para o estudo dos problemas do homem. Os trechos do livro de Vignoli em que se encontram essas afirmações estão fortemente sublinhados por Warburg" (2015 [1975], p. 114).

[18] Lévi-Strauss buscou entender no campo da antropologia esse nó central da relação entre história e antropologia, que ajudaria o homem ocidental, sobretudo o europeu, a se libertar de seu etnocentrismo, como Warburg já havia pensado mais de 20 anos antes,

também a partir de sua experiência com os ameríndios. Segundo Agamben, "a partir de uma abordagem unitária da cultura que superasse a oposição entre *história* como estudo das 'expressões conscientes' e *antropologia* como estudo das 'condições inconscientes'". (2015 [1975], p. 127). Voltaremos ao trabalho de Lévi-Strauss no volume 2, em particular em sua ideia de "pensamento selvagem" (em substituição ao "primitivo").

19 Sobre o trabalho etnográfico realizado por Warburg nos Estados Unidos em imagens, base de sua conferência de 1924, ver Mann e Guidi (1998). Segundo Agamben (2009), "O encontro com a cultura primitiva americana o afastou completamente de uma história da arte como disciplina especializada". Voltaremos a essa questão de forma mais aprofundada no próximo capítulo.

20 "Warburg, fundador de uma antropologia das imagens e de uma iconologia dos 'intervalos' entre elas, associa toda a singularidade formal ao jogo – ou ao conflito – de movimentos corporais, psíquicos e culturais" (Didi-Huberman, 2011, p. 183).

21 O próprio Warburg, citado por Didi-Huberman (2011, p. 161), explica: "O que se encontra entre os dois é o problema [e não a solução, a verdade encontrada], talvez impenetrável, mas também, talvez apreensível (*in der Mitte bleibt das Problem liegen, unerforschlich vielleicht, vielleicht auch zugänglich)".*

22 *Gespenstergeschicthe für ganz Erwachsene*, escreve Warburg em nota datada de 2 de julho de 1929, citado por Didi-Huberman (2002, p. 510), que também cita o enunciado de Nietzsche, por sua vez

citado por Warburg: "a interpretação verdadeiramente 'histórica' falaria como um fantasma com fantasmas" (1878).

[23] "Ora, só a montagem – como forma de pensamento – permite espacializar essa 'desterritorialização' dos objetos de conhecimento. (...) Mnemosyne é um objeto intempestivo, por se atrever, na era do positivismo e da história triunfal, a funcionar como um quebra-cabeça ou um jogo de cartas de tarô (...) Mnemosyne [Warburg] é, portanto, o objeto anacrônico por excelência, mergulha no imemorial (a astrologia babilônica das primeiras pranchas) para ressurgir no futuro (previsão, nas últimas pranchas, das irrupções fascistas e antissemitas). Houve quem dissesse que Warburg se situava a meia distância entre o Talmude e a Internet. Acima de tudo, ele cria uma configuração epistêmica nova – **um conhecimento pela montagem** que é próximo de Benjamin, bem como, sob certos aspectos, de Bataille e de Eisenstein" (Didi-Huberman, 2013, p. 406, tradução e grifo nossos).

[24] "A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de '*agoras*'", escreveu Walter Benjamin em suas teses sobre a história (tese 14, grifo nosso).

[25] O livro de Didi-Huberman (2011) se chama precisamente *Atlas ou a gaia ciência inquieta* (*Atlas ou le gai savoir inquiet*). O "que chamei uma *gaia ciência inquieta*: saber do heterogêneo na medida em que ele nos faz "eleger" o dissemelhante como objeto de conhecimento (uma seda tecida por lagartas com um busto de Homero, por exemplo) ou como objeto de amor (amar para além das fronteiras,

"cosmopoliticamente", como fez Benjamin ao longo de toda sua vida). A afinidade eletiva seria portanto, antes de mais nada, *amar o seu dissemelhante* e querer conhecê-lo por "constelações", montagens ou atlas interpostos (como Warburg não parou de fazer, ele também, ao longo de toda sua vida, do paganismo renascentista até aos índios Hopi)" (p. 165). Didi-Huberman nos fala também de uma "memória inquieta": "Mnemosyne é a deusa da memória. Nós podemos, então, compreender o atlas de imagem que recebeu seu nome como a forma visual, a forma operatória de uma *memória inquieta* (...) O atlas de imagens seria, mais exatamente, a coleção visual da memória inquieta *transformada em saber"*. (p. 293). Apesar de não citá-lo diretamente, trata-se de uma alusão ao texto de Nietzsche *A Gaia Ciência* (1881-1882), publicado em português em *Obras Completas.* São Paulo: Nova Cultural, 1999 (p. 171 a 208). "Vê-se que também a ciência repousa sobre uma crença, não há nenhuma ciência "sem pressupostos". A questão, se é preciso verdade, não só já tem de estar de antemão respondida afirmativamente, mas afirmada em tal grau que nela alcança a expressão esta proposição, esta crença, esta convicção" (...) "A crença é sempre desejada com a máxima avidez, é mais urgentemente necessária onde falta a vontade: pois é a vontade, como emoção do mando, o sinal distintivo do autodomínio e força (...) Nós, os novos, os sem-nome, os difíceis de entender, nós, os nascidos cedo de um futuro ainda indemonstrado – nós precisamos, para um novo fim, também de um novo meio" (Nietzsche, 1999, p. 196, 206).

[26] Autor de *Life and Labour of the People,* de 1889 a 1902 (17 volumes), conhecido por ter sido um dos "primeiros" sociólogos a cruzar, nos estudos urbanos (*social survey* de Londres), dados quantitativos, estatísticos, com dados qualitativos, recolhidos a partir de estudo de campo com viés etnográfico.

[27] Autor de *To-morrow: a peaceful path to real reform* de 1898 (republicado em 1902 como *Garden Cities of To-morrow)* conhecido como o criador da ideia de cidade-jardim (*Garden-city*). Fundador da *Garden City Association* que construiu duas famosas cidades-jardins em Hertfordshire (Reino Unido): Letchworth (projeto de Parker e Unwin, de 1903) Welwyn (projeto de Louis de Soissons, de 1919).

[28] Não se trata evidentemente aqui da discussão sobre a disciplina de educação moral e cívica (e física) que chegou a ser obrigatória para os jovens em momentos ditatoriais do país, tanto no Estado Novo quanto na ditadura militar. Talvez *Civics* tenha se tornado uma disciplina fantasma também pelas apropriações indevidas feitas pelos regimes fascistas dos anos 1930 em todo o mundo. *Civics* foi por vezes confundida com *Eugenics*, essa sim uma disciplina que poderia ser chamada de racista.

[29] Conferência mítica, uma reunião de vários urbanistas de diferentes países, considerada por muitos historiadores e estudiosos como a "origem" do campo disciplinar do urbanismo. Os anais detalhados dos debates foram publicados em: *Transactions. Town Planning Conference (London, 10-15 October 1910).* Londres: RIBA (The Royal Institute of British Architects), 1911.

[30] Palestra publicada como panfleto em 1911 e republicada em versão um pouco diferente no livro de 1915, *Cities in Evolution*, com o título *The population-map and its meanings,* famosa porque nela Geddes criou o conceito de "conurbação": "Para enfocar esses desenvolvimentos, na verdade transformações, da tradição geográfica da cidade e do campo, onde crescemos, e expressá-los com maior propriedade, precisamos de um pequeno aumento do nosso vocabulário; a expressão de uma nova ideia, para qual ainda não existe um vocábulo, merece uma nova palavra. Essas cidades-região, essas cidades-agrupamento pedem um nome. Não podemos chamá-las constelações; o vocábulo conglomerações parece mais próximo da realidade presente, mas ainda não é pertinente. **E conurbações?** Essa talvez seja a palavra necessária, a expressão dessa nova forma de agrupamento demográfico, que já está, subconscientemente, desenvolvendo novas formas de agrupamento social, e, em seguida, de governo e administração bem definidos" (Geddes, 1994 [1915], p. 48, grifo nosso).

[31] Geddes chegou por vezes a fazer analogias com antigos médicos generalistas de família (*old fashioned family doctor)* que escutavam cuidadosamente seus pacientes. A analogia não funciona com os pragmáticos especialistas que fazem seus diagnósticos de longe; Geddes era muito crítico aos excessos da especialização moderna. Entretanto, sua ideia de *Survey* foi sistematicamente traduzida ou trocada pela noção, mais ligada à especialização do campo do urbanismo, de "diagnóstico".

[32] Já trabalhamos longamente sobre essa questão das errâncias urbanas em *Elogio aos errantes* (2012).

[33] Geddes e Branford editaram juntos a série de livros *The Making of the Future.* Antes da publicação de *Our Social Inheritance,* eles já haviam publicado juntos nessa mesma série, o livro *The Coming Polity, a study in reconstruction,* em 1917. Branford já havia publicado o livro *Interpretations and Forecasts: A Study of Survivals and Tendencies in Contemporary Society* em 1914, um ano antes do livro mais conhecido de Geddes, *Cities in Evolution. An introduction to the Town Planning Movement and to the Study of Civics*.

[34] A questão cultural, apesar de presente em todo o pensamento de Geddes, não foi muito explorada; ele deixou esse tema como herança para seu discípulo norte-americano Lewis Mumford, que publicou em 1938 *The Culture of Cities,* livro claramente geddesiano, como mostra sua nota inicial: "As far back as 1915, under the stimulus of Patrick Geddes, I began to collect the materials that have gone into this book. Like my hitherto published papers and books on architecture, community planning, housing, and regional development, the present study rests primarily on first-handed surveys, conducted in many differents regions: beginning with a close study of my own city and region – New York – and its immediate hinterland" (Mumford, 1970 [1938], p. iii).

[35] A ideia da eutopia está presente em vários textos de Geddes; ele a definia como "uma pequena parcela de um ideal realizável" (1994 [1915], p. 194).

[36] O Catalógo da exposição de 1910 foi publicado em 1911 como *Cities and Town Planning Exhibition. Guide-Book and Outline Catalogue*. Na edição feita por Tyrwhitt (1949) do livro *Cidade em evolução* (1915) foi incluída uma pequena seleção de documentos das mais de "cinco mil gravuras, desenhos, cópias fotográficas e mapas" da segunda exposição, montada rapidamente após o naufrágio da primeira a caminho da Índia.

Palimpsestos

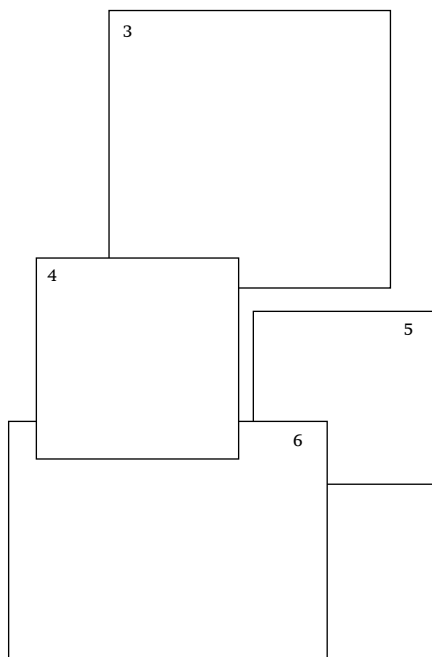



Fig. 3 Fotografia de Aby Warburg com indígena Hopi em 1895
Fonte: Warburg Institute Archive, Londres.

Fig. 4 Fotografia de Aby Warburg com indígena Hopi em 1895
Fonte: Warburg Institute Archive, Londres.

Fig. 5 Retrato de estúdio de Patrick Geddes (1919) com seu assistente de planejamento na Índia Central
Fonte: Archives and Special Collections, University of Strathclyde Library.

Fig. 6 Patrick Geddes com estudantes de Bombay
Fonte: Sir Patrick Geddes Memorial Trust.

Montagem: Dilton Lopes

ESTE CAPÍTULO é dedicado àquelas que consideramos ser as mais importantes e decisivas experiências de alteridade para nossos fantasmas modernos: a experiência de Warburg entre os ameríndios (1895/1896) e a de Geddes nas cidades indianas (1914/1924). Buscaremos entender como essas experiências mais radicais com o "Outro" (os vários outros) foram, para ambos, determinantes na compreensão de ideias complexas de palimpsestos, que seriam tanto temporais quanto culturais. Palimpsestos em que os mais diferentes substratos de tempo e de cultura coexistem e, ao serem sobrepostos se friccionam, se chocam e, assim, também necessariamente se contaminam, gerando novas impurezas temporais e, sobretudo, culturais, quando as culturas mais distintas sobrevivem e coexistem. São palimpsestos formados por contaminações sucessivas, por diferentes processos de desterritorialização, de experiências de encontro com vários outros. Viagens iniciáticas não somente entre espaços distintos, mas também entre tempos e culturas diferentes e, mais especificamente, viagens em busca das sobrevivências.

Um livro velho aqui folheio: De Atenas a Oraibi, sempre primos! (Aby Warburg, 2015 [1923], p. 255)[1].

Fragmentos/ *documentos empoeirados*/ sobre a psicologia/ (*dos índios pueblos da América do Norte)*

A sobrevivência da humanidade primitiva da cultura/ civilização/ dos índios pueblos

(Aby Warburg, [notas para a conferência de Kreuzlingen sobre "o ritual da serpente", 1923], *In:* Michaud, 2013, p. 253)[2].

Por que ir para lá? O que me atraiu? (...) e lá de fato encontrei pela primeira vez os pioneiros da pesquisa dos nativos, nas pessoas de Cyrus Adler, dos srs. Hodge, Frank Hamilton Cushing e, sobretudo, James Mooney, além de Franz Boas, em Nova York; eles me abriram os olhos para a significação mundial da América pré-histórica e "selvagem". De sorte que me decidi a examinar o Oeste americano tanto como criação moderna como em seus substratos hispânico e indígena. (...) eu passara a sentir uma verdadeira aversão pela história da arte de caráter estetizante. A consideração formal da imagem (...) a mim parecia engendrar um jogo de palavras a tal ponto estéril que, após minha viagem a Berlim, no verão de 1896, tentei mudar para a medicina. Ainda não suspeitava que, a partir dessa viagem americana, precisamente o nexo orgânico entre a arte e a religião dos povos "primitivos" resultaria tão claro para mim que

> eu observaria com tal nitidez a identidade, ou melhor, o que há de indelével no homem primitivo que permanece por todas as épocas, que isso me permitiria destacar esse nexo como órgão tanto na cultura do início do Renascimento florentino como, mais tarde, na Reforma alemã. (Warburg, 2015 [1923], p. 257-258, [anotações feitas em Kreuzlingen, datadas de 14 de março de 1923, "ainda sobre efeito do ópio"])[3].

Entre setembro de 1895 e maio de 1896, Warburg visitou os Estados Unidos da América; aproveitou a ida a Nova Iorque para o casamento de seu irmão Paul, para visitar o museu Peabody de Arqueologia e Etnografia de Harvard, assim como as coleções e os responsáveis da *Smithsonian Institution* e vários estudiosos, etnógrafos, antropólogos e pesquisadores do *Bureau of American Ethnology,* em Washington. Logo na sequência, viajou para o Colorado, Arizona e Novo México, no sudoeste norte-americano, em busca dos povos ameríndios. Warburg visitou uma série de aldeias indígenas – Navajos, Pueblos, Zuñis e Hopis – terminando sua viagem em Oraibi, onde entrou em uma *kiwa,* santuário subterrâneo, e assistiu a uma dança ritual (dança da colheita, com máscaras) *humiskatcina,* uma "forma pagã primária", como ele dizia.

No entanto, Warburg demorou quase trinta anos para voltar a estudar essa sua experiência de alteridade entre os ameríndios e transformá-la, como veremos, na base fundamental de sua própria pesquisa. Segundo Agamben (2015 [1975], p. 113):

> O encontro com a cultura primitiva americana – na qual tinha sido introduzido por Cyrus Adler, Frank Hamilton Cushing, James Mooney e Franz Boas – o tinha definitivamente afastado da ideia de uma história da arte como disciplina especializada, confirmando nele uma ideia sobre a qual tinha refletido longamente enquanto frequentava em Bönn as aulas de Usener e de Lamprecht.

Na volta para Alemanha, Warburg depositou sua coleção de objetos etnográficos no *Völderkunde Museum* de Hamburgo para que fossem expostos; na sequência, eles foram doados ao museu. No ano seguinte, fez algumas conferências sem muita relevância nas sociedades de fotógrafos amadores sobre sua viagem aos povos ameríndios mostrando suas fotografias[4]. Sua famosa e impactante conferência sobre o tema, cujo título "O ritual da serpente" originalmente seria "Imagens do território dos Pueblos em América do Norte" – considerada "performativa" por alguns autores, como Joseph Leo Koerner (Warburg, 2011 [1923], introdução) e Ulrich Raulff, ("The Seven Skins of the Snake" *In:* Guidi; Mann (org), 1998) – só foi pronunciada no dia 21 de abril de 1923, na clínica Bellevue em Kreuzlingen, na Suíça, onde Warburg buscava recuperar sua saúde mental, abalada seriamente tanto pela Primeira Grande Guerra quanto pelo crescente antissemitismo na Alemanha.

O tema escolhido para a conferência não foi mera coincidência, a experiência radical do encontro com uma alteridade

dita “primitiva” ou “selvagem” na América e a experiência também radical da loucura pareciam criar um estranho nexo. Segundo Koerner (2011, p. 30, tradução nossa): “A conferência da serpente foi o vetor perfeito do processo pelo qual a estranheza até então atribuída aos povos ‘selvagens’ poderia ser encontrada no passado selvagem de qualquer um”. Michaud (2013 [1998], p. 191) considera que houve um tipo de identificação, “que faz do pensamento indígena não apenas o modelo experimental de uma formação histórica, mas também, e mais profundamente, por essa própria ambivalência, o duplo do historiador que o reconstituiu. A analogia já não é entre duas culturas postas sob uma mesma luz, mas entre o estudioso e o próprio objeto de seu saber”. A conferência, baseada em relato autobiográfico de uma viagem feita vinte e sete anos antes, seria para os médicos e, sobretudo para Ludwig Bingswanger[5], seu psiquiatra, uma prova de sua iminente cura. Segundo ele mesmo, tratava-se de uma “confissão de um esquizóide incurável”.

> As imagens e as palavras devem servir de auxílio aos pósteros na tentativa de reflexão própria, para opor resistências à tragédia da cisão entre a magia impulsiva e a lógica conformadora. **A confissão de um esquizoide incurável**, arquivada pelos médicos da alma (...) **Toda a humanidade é – o tempo todo e para sempre – esquizofrênica**. Talvez, em termos ontogenéticos, seja possível designar um comportamento frente às imagens mnêmicas como sendo precedente e primitivo, que,

> contudo, permanece latente (Warburg, 2015 [1923], p. 256 e 271, grifos nossos).

A viagem americana foi bem mais iniciática, um tipo de revelação violenta e profunda – o que pode explicar a demora e o contexto psíquico em que essa experiência foi relatada – do que um estudo de campo propriamente etnográfico no seu sentido mais "científico" ou metodológico. Funcionou como uma viagem não só entre a Europa e a América, os chamados "velho" e "novo" mundos, mas também um tipo de viagem entre tempos distintos, uma oportunidade de vivenciar a experiência, ao vivo e *in loco*, dos rituais pagãos dos nativos norte-americanos, que remetiam o historiador diretamente ao paganismo de outros tempos, sobretudo da antiguidade clássica que ele tanto buscava, em forma de sobrevivências, no renascimento italiano.

> Entre os índios pueblos, ainda é possível observar na humanidade viva o substrato do exercício artístico da magia pagã. Estando entre os pueblos, compreendemos sobretudo o substrato da cultura clássica (Warburg, 2015 [1923], p. 278).

> Warburg atravessou os sítios arqueológicos indígenas como se fossem anamneses – que o reconduziram, no entanto, a outro passado (Michaud, 2013 [1998], p. 193).

Didi-Huberman chegou a situar a emergência da problemática central do *Atlas Mnemosyne,* e da maioria dos trabalhos de Warburg – as sobrevivências da antiguidade (*Nachleben der Antike*) – nessa experiência ameríndia heterocrônica do historiador da arte, que teria sido como uma "viagem às sobrevivências", responsável por apresentá-lo ao território de um "outro tempo", um tempo anacrônico, inatual e fantasmal de *Mnemosyne*: "no terreno pontual e 'deslocado' da viagem ao território dos Hopi. A função teórica e heurística da antropologia – sua capacidade de desterritorializar os campos do saber, de reintroduzir a diferença nos objetos e o anacronismo na história – só fará aparecer isso com mais clareza" (2013 [2002], p. 43).

Ainda segundo Didi-Huberman, Warburg mostrava como a sobrevivência desnorteava, desorientava ou deslocava a própria história, mostrando como cada momento histórico é tecido por "seu próprio nó de antiguidades, anacronismos, presentes e propensões para o futuro", não permitindo periodizações simplificadoras:

> A sobrevivência segundo Warburg não nos oferece nenhuma possibilidade de simplificar a história: impõe uma desorientação temível para qualquer veleidade de periodização. É uma ideia transversal a qualquer recorte cronológico. Descreve *um outro tempo.* Assim, desorienta, abre, torna mais complexa a história. Numa palavra, ela a *anacroniza* (Didi-Huberman, 2013 [2002], p. 69).

A viagem foi então como uma exploração de um passado – paganismo da antiguidade grega – no presente, ou seja, os detalhes sobreviventes da antiguidade que ele tanto estudou nas obras florentinas que ressurgiram bem na sua frente. As sobrevivências ganharam corpo, ou melhor, corpos, e foram literalmente incorporadas, sobretudo nos gestos ancestrais das danças rituais indígenas. Foi um deslocamento radical geográfico, etnológico, mas também temporal, necessariamente anacrônico ao mostrar a existência de sobrevivências consideradas arqueológicas, mas ainda bem encarnadas naquela atualidade. Em suas palavras, foi uma oportunidade de vivenciar "o que há de indelével no homem primitivo que permanece por todas as épocas", fazendo explodir, com sua "aversão à história da arte estetizante", todos os limites e fronteiras disciplinares, evitando o que ele chamava de "polícia de fronteira intelectual".

> Nenhuma imagem da viagem aparece em Mnemosyne, talvez porque ela constitui a **estrutura secreta** deste Atlas, como uma imagem sob o tapete: os efeitos de deslocamentos e superposições imaginários, experimentados por Warburg no Novo México e no Arizona, permanecem como o princípio ativo das fragmentações e das polarizações que agem sobre as pranchas do Atlas, no qual se elabora uma ideia das imagens que se baseia no movimento e na ação" (Michaud, 2013 [1998], p. 10, [prólogo da edição francesa de 2002], grifo nosso).

Philippe-Alain Michaud, autor do primeiro livro escrito em francês sobre Warburg, ao considerar essa viagem americana a "estrutura secreta" do Atlas warbuguiano, se diferencia de Ernst Gombrich – que publicou em 1970 a biografia intelectual de Warburg, por muitos anos o único livro disponível sobre o historiador alemão – que considerou o "episódio ameríndio" um simples "parêntese" em sua vida. A viagem foi com certeza bem mais importante: um episódio determinante para Warburg, um tipo de epifania que, sem dúvida, colocou a questão da alteridade, dos deslocamentos e das migrações (*Wanderungen)*, ou seja, a questão do movimento, no centro de suas preocupações por toda a vida. O Novo México "tinha-se tornado a metáfora geográfica do próprio pensamento do historiador" (Michaud, 2013 [1998], p. 189).

> Para mim, a arte dos índios apontava para duas áreas distintas, que, contudo, para os próprios índios eram uma atividade única: a dança e as artes plásticas (Warburg, 2015 [1923], p. 261).

Warburg colocou a dança, o corpo e o gesto, o movimento e o nomadismo, em lugar do antigo modelo estático e sedimentário, mais apolíneo, fornecido pela escultura. A atenção dada ao movimento levava a seu caráter dionisíaco. Warburg, seguindo Nietzsche, que via a antiguidade em tensão permanente entre o êxtase dionisíaco e a retidão apolínea, buscava fazer dessa tensão, ou choque permanente,

o princípio mesmo da relação dos artistas modernos com o (s) passado (s), mostrando essa tensão agonística no próprio seio da pretensa pureza, tanto da antiguidade clássica, quanto das obras do renascimento. A viagem claramente o ajudou na construção da sua ideia das sobrevivências (*Nachleben*) do paganismo no renascimento, que ele conseguia identificar tanto na antiguidade (Atenas) quanto, em seu próprio presente histórico, nos povos Hopi (Oraibi).

Warburg escreve à mão, em nota datada de 28 de julho de 1923, após a conferência, na página de rosto do texto datilografado da conferência de 1923: "Um livro velho aqui folheio: De Atenas a Oraibi, sempre primos!" (2015 [1923], p. 255), em uma clara alusão à passagem semelhante no *Fausto* de Goethe. Trata-se sem dúvida de sua compreensão de uma coexistência familiar não só de espaços de duas cidades bem distintas (Atenas e Oraibi), mas sobretudo de tempos heterogêneos – o passado, Atenas e Florença; e o presente, Oraibi e Hamburgo – e, também, uma coexistência conflituosa de culturas bem diferentes.

Os povos Hopi, no momento em que Warburg fez a viagem, já tinham suas tradições bastante modificadas tanto pela violenta colonização espanhola quanto pela invasão norte-americana após a guerra mexicana. Warburg falava em um tipo de contaminação cultural: "o material está contaminado, está recoberto de uma dupla camada. O fundo nativo americano é recoberto, desde o final do século XVII,

por uma camada de educação hispano-católica (...) Depois vem uma terceira camada, da educação norte-americana" (Warburg, 2011 [1923], p. 57, tradução nossa). Em outra passagem, Warburg considerou essa coexistência como um "palimpsesto" cultural. Para ele, essas diferentes culturas, seja da antiguidade, do renascimento, seja do seu presente histórico, estariam sempre contaminadas, e seriam, assim, de certa forma, também "esquizóides", como ele próprio se sentia naquele momento.

> E aí se impõe a questão: em meio às obras desses entalhadores de bonecos, ornamentadores de cerâmica, pintores e dançarinos de pele morena, observaríamos criações autóctones, ideias populares entre os primitivos, ou estaríamos diante de produtos mistos, compostos tanto de ideias originais do sul da América do Norte como do impacto europeu? Pois, como se sabe, este foi infundido ao final do século XVI pelos espanhóis, atingindo inclusive os índios ao norte do Novo México, e deixando atrás de si uma camada, sobreposta às concepções originalmente americanas, sobre a qual recentemente se depositou a cultura do puritanismo americano, com suas empreitadas educadoras. Estamos, portanto, do ponto de vista filológico, diante do objeto mais difícil que se pode pensar: um **palimpsesto**, cujo texto – mesmo quando trazido à tona – está contaminado (Warburg, 2015 [1923], p. 261, grifo nosso).

Tratar-se-ia, portanto, de um palimpsesto formado processualmente por contaminações e incorporações. Armin Geertz explicou esse palimpsesto contaminado na história dos *Pueblos*, que, como o nome indica, já não eram povos indígenas nômades e constituíram uma rede de pequenas cidades no território:

> Os índios do sudoeste sempre viveram na margem de impérios. Isso não significa que eles fossem somente restos primitivos de civilizações arcaicas, mas também culturas agrícolas peculiares, que resistiram por mais de 1.500 anos ao imperialismo perpetrado por uma nação após a outra. Alguns dos pueblos, como os pueblos Hopi de Shongopavi e Oraibi, se estabeleceram no final da expansão Toltec na área Chichimeca, que corresponde a regiões mexicanas do Grande Sudoeste, entre 800 e 1100, abrangendo áreas vastas em uma rede de comércio sofisticada baseada em uma série de grandes centros independentes (Geertz, "Pueblo Cultural History" *In:* Guidi; Mann (org.), 1998, p. 10, tradução nossa).

Warburg estava bem ciente dessas disputas do território em questão, como deixou bem claro ao afirmar ter estudado "o Oeste americano tanto como criação moderna como em seus substratos hispânico e indígena". Geertz (p. 13 a 19) mostra que a história da cultura pagã Pueblo é uma história de confrontação, ou choque, com outras religiões: com

o cristianismo – que, desde a "conquista" espanhola de seus territórios, considerava os índios escravos a serem convertidos à força – e com o programa "civilizador" ligado ao protestantismo, após a invasão norte-americana, em 1846.

O paganismo desses povos indígenas, que se adaptaram aos "tempos modernos", era um tipo de sobrevivência mas também uma forma de resistência cultural, uma vez que sua cultura estava em vias de extinção. Talvez o que tenha chamado mais a atenção de Warburg nos rituais indígenas seja exatamente essa sobrevivência cultural "primitiva", prestes a desaparecer em "tempos modernos", sua insistência em um "momento de perigo", com seus traços já alterados, mas ainda reconhecíveis e bem encarnados. A experiência dos rituais ameríndios foi como uma *madeleine* proustiana para Warburg, um tipo de epifania que fez emergir outras experiências, que ele não vivenciou mas que estudou a partir dos rastros do paganismo da antiguidade ateniense encontrados no renascimento florentino. Um palimpsesto de tempos, espaços e culturas. Como ele mesmo disse, tratava-se da "sobrevivência da humanidade primitiva da cultura".

> Foi em 1895-96, sobre os platôs do Novo México, diante das danças de máscaras dos índios Hopi, cuja civilização singular pude estudar durante vários meses, que a obra de arte se revelou para mim como instrumento de uma cultura mágica primitiva. Desde então tenho a convicção de que o homem

> primitivo, em qualquer lugar do globo onde se encontre, fornecia o modelo secreto daquilo que é apresentado habitualmente pela pretensa cultura erudita como um processo estético. Revigorado com esse ensinamento profundo sobre a disposição intelectual do homem pré-histórico, mergulhei, ao meu retorno, na cultura florentina do *Quattrocento* para explorar sobre bases novas e mais amplas a estratificação psíquica do homem no Renascimento (Warburg, 2015 [1927], p. 292, tradução nossa[6]).

O estudo das sobrevivências do "primitivo" dependia de uma abertura da história da arte para o campo da antropologia. Peter Burke chegou a considerar Warburg um "precursor" da antropologia histórica (Burke, "History and Anthropology em 1900" *In:* Guidi; Mann (org.), 1998, p. 27). Em vez de saber se ele foi ou não "precursor" de disciplinas, interessa-nos aqui entender como ele procedia. Sem dúvida, a aproximação da história com a antropologia foi praticada, sobretudo a partir de suas descontinuidades e sobrevivências. Warburg usou a antropologia para deslocar, desfamiliarizar e inquietar, como diz Didi-Huberman, a história da arte.

> Será que ele estava lá para estabelecer uma analogia com o Renascimento, com suas festas, suas representações de Apolo e da serpente Píton, seus elementos dionisíacos e pagãos, como pensa Peter Burke? Ou estaria lá para experimentar uma

> completa inversão do ponto de vista ocidental e clássico, como pensa Siegrid Weigel? A resposta deveria ser dialética: era na “incorporação visível da estranheza”, segundo a expressão de Alessandro Dal Lago, que Warburg buscava, com certeza, uma base não comum e arquetípica, mas *diferencial* e *comparativa* com as polaridades manifestadas, segundo ele, por todo fenômeno cultural. Mas por que esse objeto era propício para *deslocar o objeto "arte"* tradicionalmente visado pela disciplina da história da arte? Por não ser um objeto, justamente, e sim um complexo – ou um amontoado, um conglomerado, um rizoma – de *relações*. Foi essa, sem dúvida, a razão principal do compromisso apaixonado que Warburg manifestou, durante toda a vida, com as questões antropológicas (Didi-Huberman, 2013 [2002], p. 38).

Warburg realizou leituras de uma série de textos ligados ao campo da antropologia, um campo ainda em formação[7], e buscou essa interlocução com vários pesquisadores durante sua viagem. Entre eles, provavelmente o encontro mais intenso, ou pelo menos o mais duradouro, foi com Franz Boas, judeu alemão, como ele, que havia migrado para os EUA. Warburg e Boas mantiveram contato por cartas depois do encontro inicial norte-americano. Boas, ao emigrar em 1887, foi o responsável pela interlocução entre uma tradição etnográfica alemã – irmãos Humboldt, Wilhelm Wundt e Adolf Bastian, diretor do Museu Etnográfico de Berlin,

importantes interlocutores para Warburg – e a aflorante discussão americana. Boas foi fundador e professor do departamento de antropologia da *Columbia University* onde formou vários importantes antropólogos, como o pernambucano Gilberto Freyre.

Boas publicou, em 1911, *The mind of primitive men*, considerado um marco na antropologia por ter separado a noção de raça da noção de cultura. O antropólogo já era conhecido como um dos responsáveis, juntamente com o britânico Edward Tylor – que em 1856 também tinha tido sua experiência americana cruzando o México a cavalo[8] –, pela criação da antropologia cultural, ao menos desde 1896, quando publicou o famoso artigo crítico "*The limitation of the comparative method of Antropology*". Boas começou a explorar a ideia de culturas, colocando no plural a noção de cultura que, associada à ideia de civilização, já era usada por Tylor, ao menos desde 1871, data da publicação de seu livro mais conhecido: *Primitive Culture*. Em 1927, talvez já com algum reflexo da interlocução com Warburg, Boas publicou o livro *Primitive Art*. O antropólogo alemão também se interessou – além de sua aproximação da arte e do estudo das relações culturais – pela linguística e por novas formas de exposição etnográfica. Sobretudo em seus projetos museológicos, ele estava claramente buscando também uma interlocução para o campo da antropologia, assim como um desvio da interpretação evolucionista ainda dominante no momento, que via a cultura

como um processo linear e determinista. O termo "primitivo" deixava assim de ser usado como algo inferior – uma etapa que iria do primitivo ao civilizado –, mas sim como algo "primordial", que sobreviveria em tempos distintos.

Para Didi-Huberman, a própria ideia warburguiana de sobrevivência (*Nachleben*) seria uma apropriação direta de um conceito da antropologia anglo-saxônica: a noção de *survival* (sobrevivência) de Edward Tylor.

> A "sobrevivência", que Warburg invocou e interrogou durante a vida inteira, é, de início, um conceito da antropologia anglo-saxônica. Quando, em 1911, Julius von Schlosser – amigo de Warburg e, em muitos pontos, próximo de sua problemática – recorreu à "sobrevivência" das práticas figurativas ligadas à cera, não empregou o vocabulário espontâneo de sua própria língua: não escreveu *Nachleben,* tampouco *Fortleben* ou *Überleben*. Escreveu *survival*, em inglês, como às vezes acontecia com Warburg. (...) Ao que eu saiba, os comentaristas de Warburg não prestaram atenção a essa fonte antropológica (Didi-Huberman, 2013 [2002], p. 43).

Basta olhar o sumário do livro publicado por Tylor em 1871 *Primitive Culture*, para se perceber o que deve ter chamado a atenção de Warburg. O terceiro capítulo chamava-se precisamente *Survival in Culture*, e o primeiro *The Science of Culture*. Com certeza esse livro de Tylor deve ter interessado

a Warburg, que também escreveu sobre a linguagem dos gestos[9] e dava importância à observação de detalhes triviais (*trivial details*)[10], outro tema em comum, da vida cotidiana. Para Didi-Huberman (2013, p. 44), a relação da proposta da "Ciência da cultura" de Tylor com a de Warburg (*Kulturwiessenschaft*) estava precisamente "no estabelecimento do vínculo particular *entre história e antropologia.* (...) Warburg *abriu o campo* da história da arte à antropologia, não apenas para que nele fossem reconhecidos novos objetos a estudar, mas também para *abrir seu tempo*". Talvez essa fonte antropológica não tenha sido considerada pelos comentaristas de Warburg, como observou Didi-Huberman, por Tylor ter sido profundamente marcado pelo selo "evolucionista", pois, como se sabe, o campo da antropologia moderna, a partir de Boas, se constituiu precisamente a partir da crítica ao chamado "evolucionismo"[11].

Apesar de Didi-Huberman[12] ter diferenciado claramente a noção de *survival* em Tylor e em Darwin e, em particular, em Spencer, a leitura do livro de Tylor ainda revela uma certa compreensão bastante comum na época (dominante em Morgan e Spencer) de que a humanidade "evoluiria" de um estágio "primitivo" ou "selvagem" para um estágio de "progresso" ou de "civilização"[13], com uma hierarquização de valor e uma separação entre "primitivo" e "civilização", o que ia claramente contra a noção de coexistência de tempos e culturas em Warburg e a própria ideia de palimpsestos.

Didi-Huberman buscou sobretudo diferenciar o forte impacto, em todos os estudiosos da época (meados do século XIX, início século XX), da publicação, em 1859, do livro do naturalista britânico Charles Darwin *On the Origin of Species*, resultado também de uma longa viagem de observação pelo mundo, de uma visão mais simplista da cultura e da história dos “evolucionistas”: linear, sucessiva e progressiva (do pior ou “primitivo” ao melhor ou “civilizado”). A principal diferença estaria na própria noção de tempo ligado à ideia de sobrevivência (*Nachleben*) que só fazia sentido para Warburg se, ao contrário da compreensão redutora dos “evolucionistas”, tornasse mais complexas as noções de tempo histórico e de memória coletiva.

> A forma sobrevivente, no sentido de Warburg, não sobrevive triunfalmente à morte de suas concorrentes. Ao contrário, ela sobrevive, em termos sintomais e fantasmais, à sua própria morte: desaparece num ponto da *história*, reaparece muito mais tarde, num momento em que talvez não fosse esperada, tendo sobrevivido, por conseguinte, no limbo ainda mal definido da “memória coletiva”. (...) Que podemos concluir desse jogo de empréstimos e questões debatidas senão que o evolucionismo produziu sua própria crise, sua própria crítica interna? Reconhecendo a necessidade de ampliar os modelos canônicos da *história* dirigindo-se aos poucos para uma teoria da *memória* das formas – uma teoria feita de saltos e latências,

> de sobrevivências e anacronismos, de quereres e insconscientes –, Aby Warburg efetuou uma ruptura definitiva com as ideias de "progresso" e de "desenvolvimento" históricos. Jogou o evolucionismo contra ele mesmo (Didi Huberman, 2013 [2002], p. 55 e 57).

Nem Boas nem Tylor foram citados por Warburg em suas anotações para sua conferência sobre o ritual da serpente. O livro que ele citou – que havia sido indicado por Hermann Userer, o filólogo que tinha sido seu antigo mestre de mitologia em Bönn – foi *Mythus und Wissenschaft* (Mito e Ciência, original em italiano de 1879), do italiano Tito Vignoli, estudioso de filosofia, história, linguística e ciências naturais, que também migrou para a antropologia e a psicologia. Warburg se interessou sobretudo pelo que chamou do "modo mítico de pensar" estudado por Vignoli, o que o fez também adentrar no campo da psicologia, campo prioritário de vários estudiosos da então chamada "mentalidade primitiva".

Warburg também citou outro livro, do campo da arqueologia, que teria sido determinante para sua viagem – em particular para essa transformação dos estudos teóricos em aventuras, e de documentos em experiências – *The Cliff Dwellers of the Mesa Verde, Southwestern Colorado: their pottery and implements,* do arqueólogo sueco Gustav Nordenskiöld, publicado em 1893: "Um livro e uma imagem me deram a base científica e a visão do objetivo de minha viagem.

O livro, que encontrei na *Smithsonian Institution*, era a obra de Nordenskiöld sobre a Mesa Verde (...); o que despertou o desejo de aventura era uma péssima reprodução colorida em formato grande que representava um índio defronte a uma dessas aldeias instaladas na fenda de um penhasco" (Warburg, 2015 [1923], p. 259). Warburg citou o texto do arqueólogo mas o que mais o impactou parece ter sido a relação entre uma imagem, talvez mesmo a relação entre as diferentes imagens da arquitetura primitiva das aldeias indígenas trogloditas nos penhascos, e o texto de Nordenskiöld.

O livro do arqueólogo sueco – que também pode ter sido entendido por Warburg como um tipo de montagem – é de fato impressionante, completamente ilustrado com fotografias deslumbrantes, algumas de página inteira, vários tipos de desenhos e de mapas[14], parecendo mesmo um tipo de Atlas das "aldeias trogloditas" dos povos indígenas. No entanto, Warburg se referia a uma imagem colorida em suas anotações, e as imagens do livro de Nordensköld são todas em preto e branco. Provavelmente, bem proustianamente, deveria ser uma imagem de sua memória ou de sonhos. Ainda nas mesmas anotações, ele fez um relato de sua leitura de romances de índios na infância, quando sua mãe estava doente e, na sequência, citou um livro: "chamado *Viagem ao Oeste*[15] (...) O livro tinha ilustrações inglesas vulgares e deixou em minha fantasia, quando eu devia ter dezesseis ou dezessete anos, uma profusão grotesca de elementos da vida

dos pioneiros americanos – e com uma veemência excitante” (Warburg, 2015 [1923], p. 266).

Warburg seguiu exatamente o mesmo itinerário da viagem que o sueco havia realizado em 1891, no mesmo território do mapa da região dos *pueblos* publicado no livro de Nordenskiöld. O mais interessante das anotações de Warburg para a conferência é que ele não reproduz a habitual dualidade nós *versus* eles, de vários discursos etnográficos. Parecia haver uma certa cumplicidade entre o judeu alemão, que estudava a sobrevivência do paganismo antigo no renascimento, e os povos indígenas norte-americanos, talvez mesmo um tipo familiaridade a partir da sobrevivência – “sempre primos”, como a familiaridade que ele havia reconhecido entre Atenas e Oraibi – um sentimento de estranhamento ou de estrangeirismo compartilhado, uma proximidade com a própria concepção indígena singular, “primitiva” (no sentido de “prima” ou primeira, primordial) do mundo e, sobretudo, do tempo palimpséstico. Warburg entendeu e estudou os ameríndios a partir de seu conhecimento prévio da antiguidade e do renascimento e, na volta da viagem, fez o caminho inverso, buscando compreender novamente a relação entre a antiguidade e o renascimento a partir do que aprendeu e experimentou na América indígena.

> Em Oraibi, Warburg acreditou que havia observado em primeira mão o que ele tinha adquirido indiretamente, como

> historiador, nas margens do passado da Europa. (...) Warburg aplicou o material etnográfico a um passado recente, prefigurando a antropologia da modernidade; solitário entre os historiadores, ele reuniu provas etnográficas não nos livros, mas sim no trabalho de campo. (...) O renascimento da antiguidade pagã (tema de Warburg) e a descoberta da América são simultâneos. Ao amanhecer dos tempos modernos, a Europa só tinha como modelo um mundo passado para poder descobrir, com a América, que os mundos são múltiplos e contingentes (Koerner *In:* Warburg, 2011, p. 46 e 47, tradução nossa).

A aproximação do campo da antropologia por Warburg também se deu de forma bem singular. Não se tratava somente de um "alargamento" do campo da história da arte, mas também da descoberta de outra forma de apreensão, como disse Koerner, desses mundos "múltiplos e contingentes". Uma forma de apreensão antropológica, um tipo de proximidade de um pesquisador estrangeiro, com relação a outro "estrangeiro" ou "primitivo" (ele também usava o termo entre aspas), completamente diferente, mas com alguns traços familiares reconhecíveis: "primos". Warburg conseguia colocar em um mesmo plano de observação – uma relação de coexistência do racional moderno com o "primitivo" pagão – a racionalidade moderna que emergia naquele momento com saberes ancestrais: a astrologia, a alquimia ou outros ritos mágicos do paganismo e do xamanismo.

Ao transgredir os diferentes campos disciplinares, ele o fazia também de forma impura, por contaminações. Há traços de vários autores e disciplinas (alguns citados, como já vimos, outros não) em suas principais reflexões: da antropologia clássica (Tylor, Frazer), da história/filologia (Burckhardt, Usener), das ciências naturais (Darwin), da astronomia/astrologia (Boll), da filosofia (Nietzsche, Cassirer), da psicologia (Freud), do pensamento alemão (Lessing, Schiller, Goethe) etc. Segundo Didi-Huberman: "Warburg procedeu, na verdade, como todos os pioneiros: fez uma montagem sumária de um sistema de empréstimos heterogêneos, que desviou de todos os demais pela simples 'boa vizinhança'" (2013 [2002], p. 56). Warburg via em si próprio um tipo de mistura "impura", sempre no limiar entre diferentes culturas, e usou a figura do sismógrafo para expressar como se sentia, a mesma figura que alguns anos depois, em suas aulas, ele usou para se referir a Nietzsche e Burckhardt.

> Mas agora, em março de 1923, aqui em Kreuzlingen, numa instituição fechada, onde me sinto como um **sismógrafo** – feito de peças de madeira vinda de uma planta trazida do Oriente, transplantada nas férteis planícies baixas do norte alemão e inoculada com um ramo italiano – dou enfim vazão aos sinais que vou recebendo (Warburg, 2015 [1923], p. 261, grifo nosso).

Warburg se descreveu como um sismógrafo, que seria como um palimpsesto cultural entre o Oriente, a Alemanha

e a Itália. Em 1927, no momento em que montava o *Atlas Mnemosyne*, Warburg tinha um projeto – a que Bingswanger, seu psiquiatra, o conveceu a renunciar – de voltar à América. Em um texto provavelmente ligado a esse projeto *On planned American visit,* ele retoma a figura do sismógrafo-palimpsesto – sempre no intervalo entre culturas, tempos e espaços distintos –, para se referir a si mesmo, retomando essa experiência norte-americana.

> Quando lembro a mim mesmo a viagem da minha vida, parece-me que minha missão é funcionar como um **sismógrafo** da alma na linha divisória *entre as culturas*. Colocado por nascimento **entre o Oriente e o Ocidente**, impelido por afinidade eletiva para a Itália, que deve procurar construir para si uma nova personalidade em torno do divisor de águas **entre a antiguidade pagã e o renascimento cristão** do século XV, fui empurrado para a América (...) para ali conhecer a vida em sua tensão entre dois polos, que são a energia natural, instintiva e pagã, e a inteligência organizada (Warburg [1927] *In:* Michaud, 2013, p. 288, grifos nossos).

Segundo Fritz Saxl, assistente de Warburg por vários anos, "Warburg era devedor da América por ter aprendido a olhar a história europeia com os olhos de um antropólogo. (...) O primeiro renascimento encontrou seus modelos na antiguidade pagã; para ter acesso ao paganismo antigo, não há nada melhor para um historiador do que conhecer um

país pagão". Saxl cita as experiências de Warburg com os ameríndios para explicar que foi a partir delas que ele teria começado "a compreender os problemas europeus". (Saxl, "A viagem de Warburg ao Novo México", *In: Warburg*, 2011, p. 138, tradução nossa). Numa carta de 1907 endereçada ao pesquisador etnógrafo do *Bureau of American Ethnology*, James Mooney, Warburg expressou sua gratidão aos ameríndios:

> Sempre me senti profundamente **grato a seus índios**. Sem o estudo da cultura primitiva deles, eu nunca teria criado condições para dar base ampla à psicologia do renascimento. Um dia destes vou lhe fornecer uma exposição do **meu método, que é inédito**, devo dizer, e, como tal, ainda não é reconhecido – como seria de se esperar (Warburg apud Michaud, 2013 [1998], p. 187, grifos nossos).

Em nota de 25 de março de 1923 Warburg escreveu: "Não vivemos outra coisa senão a metamorfose". No dia seguinte, complementa: "A serpente como símbolo da metamorfose" (Warburg apud Michaud, 2013 [1998], p. 277). A serpente, para os índios Hopi, era o relâmpago que anunciava as chuvas que eles tanto esperavam nessa região árida: o ritual da serpente buscava invocar os relâmpagos e a chuva. Podemos relacioná-lo também ao relâmpago benjaminiano que, como a *madeleine* proustiana, faz com que o "outrora" encontre o "agora", para formar uma "constelação". Um presente

tecido por multiplicidades, por contaminações, um palimpsesto temporal de passados que ressurgem como sobrevivências, impurezas do(s) tempo(s). O "método inédito" ao qual Warburg se referia na carta a Moorey era seu Atlas da deusa da memória que foi, sem dúvida, uma decorrência dessa viagem iniciática realizada tantos anos antes. A imagem do palimpsesto deixa clara sua compreensão complexa de tempos coexistentes, que se acumulam, alguns mais visíveis e outros menos, mas que precisavam ser decifrados por uma leitura bem mais atenta. E, de forma aparentemente paradoxal, se faziam mais visíveis exatamente nas sociedades "sem escrita" (ainda consideradas por muitos como "atrasadas"), como as ameríndias.

> O palimpsesto é uma imagem arquetípica para a leitura do mundo. Palavra grega surgida no século V a.c., depois da adoção do pergaminho para o uso da escrita, palimpsesto veio a significar um pergaminho do qual se apagou a primeira escritura para reaproveitamento por outro texto. A escassez de pergaminhos nos séculos de VII a IX generalizou os palimpsestos, que se apresentavam como os pergaminhos nos quais se apresentava a escrita sucessiva de textos superpostos, mas onde a raspagem de um não conseguia apagar todos os caracteres antigos dos outros precedentes, que se mostravam, por vezes, ainda visíveis, possibilitando uma recuperação. Essa definição primeira de palimpsesto nos fornece uma chave para os olhos

> do historiador, quando se volta para o passado. Há uma escrita que se oculta sob outra, mas que deixa traços; há um tempo que se escoou mas que deixou vestígios que podem ser recuperados. Há uma superposição de camadas de experiências de vida que incitam ao trabalho de um desfolhamento, de uma espécie de arqueologia do olhar, para a obtenção daquilo que se encontra oculto, mas que deixou pegadas, talvez imperceptíveis, que é preciso descobrir (Pesavento, 2004, p. 26).

> A ideia do palimpsesto como modelo para operações de memória social. O palimpsesto se apresenta ao intérprete com camadas sucessivas de escrita, o original do qual é mascarado por inscrições subsequentes; seus traços são ocasionalmente visíveis, mas nunca são visíveis em sua totalidade (Rampley, 2000, p. 97).

Enquanto essa radical experiência de alteridade para Warburg entre os ameríndios – que o levou à busca da compreensão do palimpsesto temporal e cultural que, por sua vez, o levou a montar o *Atlas Mnemosyne* – foi realizada em sua juventude (em 1895, aos 29 anos) e durou menos de um ano, a grande experiência de Geddes na Índia durou quase dez anos (de 1914 a 1924), tendo se iniciado já em sua maturidade, aos 60 anos. Mas também foi, de certa forma, iniciática. Geddes já havia viajado muito e morado em várias cidades do mundo – entre 1879 e 1880, no México, viveu

uma experiência traumática, quando esteve doente e perdeu a visão por vários meses – e já possuía um pensamento bem consolidado. Mesmo assim, a estada na Índia também parece ter sido repleta de novas descobertas e complexas decifrações palimpsésticas para o experiente sexagenário. Geddes parece ter se identificado com a cultura indiana a ponto de se misturar a ela, como Warburg com a cultura indígena[16].

A viagem para a Índia, a convite do governo colonial de Madras, a princípio seria para a montagem de sua exposição itinerante sobre cidades (*Cities and Town Planning Exhibition*) e, na sequência, para a circulação desta em várias cidades indianas. Entre a perda do material da primeira mostra e o envio dos painéis para montagem da segunda[17], Geddes permaneceu na Índia perambulando pelos labirintos intermináveis das cidades indianas e fazendo crescer um grande fascínio pelo Outro (vários outros), que ele já havia demonstrado bem antes da viagem, pela cultura indiana e pelas tradições orientais em geral. A guerra na Europa parece ter sido mais uma desculpa do que a verdadeira causa de sua permanência na Índia por tantos anos. Durante esse longo período, Geddes realizou em torno de cinquenta *Reports* (relatórios técnicos/planos) sobre várias cidades indianas. Ele, que havia se aposentado da Universidade de Dundee em 1919, a partir de 1920, após a morte de sua esposa na Índia e de seu filho na guerra, assumiu o cargo de professor de Sociologia e *Civics,* nova cadeira especialmente criada para ele, na Universidade

de Bombaim, onde a segunda mostra sobre cidades ficou, a partir de então, em exposição permanente.

> Foi precisamente no momento em que a dificuldade de recomposição era maior, quando a confiança no progresso era interminável, mas dúbia e incerta, que então aconteceu para Geddes encontrar um outro sujeito, portador de sua própria cultura, perene e ainda viva. Foi a Índia. Precisamente nesse ponto, a antiga capacidade de **fascinação pelo outro** e de observação atenta voltou a ajudar Geddes em um esforço de grande respeito e compreensão, para sugerir novos horizontes ao seu pensamento, para animá-lo com novas esperanças (Ferraro, 1998, p. 29, tradução e grifo nossos).

Os *Reports* das cidades indianas são bastante desiguais. Enquanto alguns eram breves relatos de observações e caminhadas pelas cidades, outros demostravam longos *Surveys,* bem mais abrangentes, que chegavam a uma série de recomendações práticas e a algumas propostas efetivas de planos diretores. Alguns foram encomendados como consultorias, a maioria para *Durbars* ou *Maharajas,* que governavam estados indianos autônomos – como Kapurthala e Balrampur em 1917, Indore, em 1918, e Patiala, em 1922 – e outros, sobretudo no início de sua estada, para governadores coloniais de estados sob jurisdição britânica, como Madras, em 1914 e 1915, e Lucknow, em 1916. Poucos chegaram a ser

publicados na Índia e tiveram alguma circulação, vários se perderam pelas administrações locais. Como vimos, alguns pequenos trechos de dezoito desses *Reports* indianos, produzidos entre 1915 e 1919, foram editados, buscando uma operacionalidade de suas propostas, e publicados por Jaqueline Tyrwhitt na Inglaterra, pela *Lund Humphries & Co,* em 1949. O mais conhecido, que Geddes dizia ser o mais completo, sem dúvida o *Report* do qual mais se orgulhava, foi o *Report to the Durbar of Indore*, publicado em 1918 pela *Holkar State Printing Press* de Indore, em dois extensos volumes, com um total de quarenta e dois capítulos, intitulado *Town Planning towards City Development.* Logo nos três primeiros parágrafos do primeiro capítulo, que parte de suas longas perambulações[18] pela cidade, podemos reconhecer sua prática de *Survey*:

> É um grande dia para o estudioso de uma cidade, quando, depois de longas e repetidas peregrinações que são necessárias, ele começa a se familiarizar com o aspecto geral e detalhado da grande cidade ao longo de seus muitos quarteirões. Mas isso ainda não é conhecer a cidade: seus carteiros, policiais e motoristas de *Tonga* devem saber disso tudo e bem melhor. O conhecimento efetivo começa não somente quando conhecemos o nosso caminho através de todo o aspecto cambiante e cinematográfico das ruas, mas também quando entendemos na prática a história do crescimento e do desenvolvimento da cidade, e pela maneira que podemos acompanhá-la desde seus primórdios. Na maioria

das cidades, o centro e seu ponto zero são fácil e rapidamente descobertos, por cruzamentos viários, pontes que atravessam rios, ou por uma feira, um palácio ou um forte, conforme o caso, e com variedades características adequadas de um *Bazaar*. No entanto, apesar da considerável experiência em tais investigações, levei muitos dias explorando e errando por Indore antes de encontrar seu núcleo histórico. Como o nome poderia naturalmente ter me sugerido, este centro histórico é *Juni Indore*. Este é em si mesmo um pequeno labirinto e de alguma intrincância; que rende estudos da cidade junto a seu plano. Primeiro, e ainda central, temos um tipo característico da *Brahmin Street* que é tão comum através da Índia, melhor desenvolvida no sul como "*Agraharan Street*". Aqui, como onde é possível, vai-se de norte a sul, com os templos atuais em um final, e os resquícios de seus *Ghats* de banho do outro. Uma rua corre de cada lado paralela a esta, a pouca distância atrás de suas casas, para castas humildes e usos seculares. Aqui está de fato o "*the Three Street plan*" tão familiar aos estudiosos de cidades do Ocidente, que sobrevive plenamente, por exemplo, em minha própria cidade universitária e capital eclesiástica de St. Andrews, ou ainda na correspondente cidade-abadia do antigo Canon-Gait, o Westminster de Edimburgo: para resumir um tipo decifrável em várias cidades, entre esses extremos geográficos, **entre Índia e Escócia** (Geddes, 1918, v. 1, p. 1, tradução nossa e grifo nossos).

Enquanto, como vimos, Warburg reconheceu uma estranha familiaridade entre duas cidades de tempos e espaços

distintos, Atenas e Oraibi, Geddes também parece ter reconhecido algum tipo de familiaridade, apesar das claras diferenças culturais, entre Ocidente e Oriente, entre os centros históricos das cidades britânicas e os centros mais tradicionais das cidades indianas, sobretudo entre os *slums* (antigos cortiços) da *Old Edinburgh,* onde morou e praticou intervenções por muitos anos, com os considerados *slums* (antigas favelas) indianos. Entre Indore e Edimburgo: sempre primos?[19]

O sentido de "primo", de mesma origem etimológica que primitivo e primeiro, além da familiaridade, inclui também a ideia de sobrevivência, daquilo que sobrevive de outro tempo. Como fez Warburg, Geddes também recorreu à antropologia britânica e ao trabalho pioneiro de Edward Tylor, em particular à sua ideia de *survival*. Geddes, que também entendia a memória como herança e cultura coletiva, seguiu algumas ideias do livro de Tylor, *Primitive Culture* (1871), sobretudo na visão prospectiva da ideia tyloriana de sobrevivência (*survival*), para compreensão tanto do presente como do futuro. A ideia de cultura de Geddes também seguia literalmente aquela de Tylor[20], antropólogo, que ele citou em algumas de suas publicações, como podemos ver novamente no *Report* sobre Indore:

> Tanto quanto a diferença biológica entre o método cívico e o ponto de vista aqui defendidos e o precedente (sanitarista), há também outra diferença que emerge, a da antropologia. Enquanto o sanitarista ocidental (e formado em engenharia)

> aplica complacentemente sua experiência de cidade industrial inglesa e vitoriana a problemas sanitários indianos, assim como seus colegas de estudos ou missionários em suas correspondentes tradições instrucionais e confessionais, essa segurança complacente é impossível para o urbanista que tenha algo de geógrafo e antropólogo. Pois ele vê as pessoas, de diferentes climas e ambientes, adaptadas ao longo dos tempos passados. Assim, ele chega a seus caminhos, seus hábitos, seus costumes, suas instituições, suas leis, sua moral, suas maneiras, com a atitude naturalista ordinária de observação e interesse interpretativo, e não de superioridade. Ele também busca primeiro aprender, compreender, apreciar, antes de tentar criticar, muito menos de ensinar ou de transformar. A crítica apressada, que tantas vezes aparece no julgamento de alguém sobre as maneiras e costumes do outro – aquela do “sem maneiras e costumes repugnantes”, – não é algo bem pensado, e é aí que **a máxima verdadeira da antropologia surge, como na proposta de Tylor: “quanto mais se conhece alguém, por mais estranho ou simples que seja, mais se respeita este outro, chegando-se mesmo a amá-lo”** (Geddes, 1918, v. 1, p. 73, tradução e grifo nossos).

Geddes buscou também na antropologia de Tylor, além da ideia de sobrevivência e de transmissão da herança cultural, uma postura antropológica de respeito, de empatia e, até mesmo, de cuidado amoroso com o diferente, como base

fundamental para a compreensão do Outro, dos vários outros. Assim, buscou conhecer cidades e culturas outras, "por mais inusitadas ou simples" que fossem, a partir de caminhadas (*Walks)*, uma prática sistemática de diferentes tipos de perambulações como forma de penetrar no "labirinto das cidades" indianas.

No *Report* de Madura-Madras, Geddes fala em "*starting by walking*"; no de Lahore, em "*active peregrination";* já no de Nagpur, em "*repeated perambulation";* no de Indore, em *"long and repeated peregrination".* Como mostrou Ferraro (1998, p. 79), "O *Walking* não é somente um substituto econômico e provisório de um conhecimento mais sistemático (...) Mas observar do alto ou conhecer caminhando através do espaço não são só dois momentos distintos do *Survey.*" Explorar corporalmente andando[21], tateando, perdendo-se, descobrindo os caminhos pelos próprios passos, é uma das únicas maneiras para se apreender de fato labirintos desconhecidos[22]. Como Geddes escreveu no início do *Report* de Indore:

> Devemos prosseguir com destreza para compreender o que é hoje o principal da cidade, em seu desenvolvimento e sua destruição; e assim melhor nos prepararmos para discernir suas possibilidades, também quarteirão por quarteirão, *mohalla* por *mohalla*, assim como em cada rua, caminho, beco, casa por casa (Geddes, 1918, v.1, p. 4, tradução nossa).

No início de todos os *Reports* indianos, pode-se notar essa preocupação em como adentrar e decifrar o "labirinto da cidade antiga", como ele explica sobre "a ciência do *City Survey*" no *Report* de Kapurtala:

> Primeiro, busca-se desvendar o labirinto da cidade antiga e discernir como ele se formou. Embora, como todos os crescimentos orgânicos, isso possa, a princípio, parecer confuso para nossos olhos modernos, que por tanto tempo foram treinados para uma ordem mecânica, gradualmente uma forma mais complexa de ordem pode ser discernida – a ordem da vida em desenvolvimento (Geddes [1917], apud Tyrwhitt, 1949, p. 27, tradução nossa).

Segundo Ferraro (1998, p. 221), o "paradoxo prático do *Survey*", "observar melhor para poder intervir menos", levava Geddes a propor intervenções mínimas, de pequenos detalhes, mas com resultados bastante sensíveis, pois "graças à sua perda de tempo, o *Survey* permite que o conhecimento e a boa vontade dos cidadãos possam ressurgir, em uma palavra: sua sabedoria prática secular". Além do conhecimento local por meio do lento e cuidadoso *Survey,* Geddes também buscava fomentar a cooperação de saberes locais difusos e a participação ativa da população em um trabalho a longo prazo, respeitoso e paciente[23], como ele expõe de forma bem didática no *Report* para Indore:

O conhecimento local e sua compreensão também são essenciais, assim como um tato para lidar com os cidadãos e com os seus requisitos locais e individuais. Apelo social e entusiasmo cívico também são necessários para despertar, bairro após bairro, a vontade de participar das melhorias, ao invés de serem indiferentes, para que em pouco tempo possamos inspirar a cidade como um todo. (…) Para isto são necessários mais do que perícia técnica e atividade especialista, mais do que métodos municipais e de negócios: o urbanista que propõe melhorias para a cidade falha se ele não for também um trabalhador milagreiro para o povo, que pode lhe mostrar seus sinais e maravilhas (Geddes, 1918, v. 2, p. 107, tradução nossa).

Isso para Geddes significa compreensão, que é a palavra que descreve melhor a ação do *Survey*. Compreensão é compreender o outro: o cidadão ativo, com quem o planejador discute diariamente, mas também o sujeito mais marginal, com quem, acima de tudo, o planejador aspira trabalhar. (...) Por esta razão, a compreensão do outro não é simplesmente uma relação abstrata entre os indivíduos pensantes, baseada no reconhecimento mútuo ou de formas comuns de racionalidade: é uma relação entre pessoas e grupos baseada no respeito pelos valores e tradições constitutivas dos próprios grupos (Ferraro, 1998, p. 227, tradução nossa).

Quanto ao plano no seu todo, Geddes acentuou, é mister realizá-lo com a "participação real e ativa" dos cidadãos; advertiu

> logo sobre os "perigos do controle municipal vindo de cima" com a decorrente "separação entre sentimento do poder público e sentimento popular e, consequentemente, em breve, entre as necessidades e conveniências do poder público e as populares". (...) Em 1918 [Hall se refere ao *Report* de Indore], Geddes havia antecipado exatamente em meio século a filosofia do planejamento dos anos 1960. O mundo ainda não estava pronto para tanto (Hall, 2016 [1988], p. 361).

Na maioria dos *Reports,* Geddes critica de forma bastante contundente as propostas de modernização "haussmaniana" dos engenheiros sanitaristas e administradores coloniais britânicos que, ao desconhecerem completamente o Outro (os vários outros, os moradores) e sua cultura local, defendiam a simples remoção e demolição de grandes áreas mais tradicionais e culturalmente importantes das cidades, sobretudo onde morava a população mais pobre, com justificativas sanitárias de higiene (sempre do ponto de vista ocidental, europeu).

No *Report* de Balrampur, de 1917, Geddes escreveu: "Já que os esgotos existem para a cidade e não a cidade para os esgotos, só restará ao urbanismo inverter os procedimentos costumeiros da engenharia e começar pelo problema do melhoramento urbano, embora incluindo o sistema de esgotos, é claro, como um de seus muitos fatores". No *Report* de Madura – Madras, ele expõe a indignação com as demolições

ditas sanitárias: "Começamos andando pelo bairro, e chegamos até a primeira casa condenada para rápida destruição, ela era sólida, decente, mesmo aprazível. Por que então deveria ser demolida?" (Geddes [1915], apud Tyrwhitt, 1949, p. 53, tradução nossa). Como escreveu Paddy Kitchen (1975), "Geddes estava entre os críticos mais barulhentos daqueles que tentaram impor padrões ocidentais nas cidades indefesas do império britânico"[24], a biógrafa citou uma carta de Geddes para sua esposa, onde ele explicava contra o que ele lutava no momento:

> (...) a autoridade sanitária do governo de Madras, com sua mortífera haussmanização e sua esquálida (Belfast, 1858) preocupação social industrial; a forma como pensa, atua e reforça como sendo o mais "*up-to-date planning*"; e, por causa da menor infração dessas suas linhas retas, ela critica, abusa e atrasa essa pobre municipalidade [ele se referia provavelmente a Bellary, onde redigiu a carta] e, por fim, não só intimida, mas ameaça-a com sua completa extinção (Geddes, apud Kitchen, 1975, p. 257, tradução nossa).

Em todos os *Reports,* ele se opõe aos planos violentos e autoritários de engenheiros sanitaristas coloniais que propunham a destruição sem conhecimento local suficiente, sem ter realizado um detalhado *Survey* que mostrasse as diferentes necessidades e potencialidades locais. Em vários *Reports*

ele conclama a população local para um tipo de despertar (*awakening)* para a necessidade de se pensar a cidade de forma coletiva, reativando um orgulho local e tradicional (*reaweking of old comunal pride),* ele repete em várias passagens que haveria duas escolas de pensamento urbanístico, uma mais popular desde meados do século XIX, modernizadora tecnicista, e outra, que buscaria um conhecimento prévio e, assim, um respeito pela cultura local. Como ele explica no *Report* para o *Maharaja* de Kapurthala de 1917:

> Esta escola [de pensamento urbanístico] esforça-se por adaptar-se para satisfazer os desejos e necessidades, as ideias e ideais do lugar e das pessoas envolvidas. Ela procura desfazer o mínimo possível, enquanto busca aumentar o bem-estar das pessoas em todos os níveis, do mais humilde ao mais favorecido. O melhoramento da cidade [*city improvement*] deste tipo é menos dispendioso para ser realizado e produz muito mais satisfação para todos os interessados (Geddes, apud Tyrwhitt, 1949, p. 25, tradução nossa).

Geddes deixa clara sua crítica a uma determinada noção de progresso tecnicista presente nos processos de modernização e ocidentalização das cidades indianas. No *Report* de Cocanada-Madras, por exemplo, ele critica os planos coloniais existentes para a cidade: “é suficiente entender que as pessoas para quem construímos pertencem ao estilo de vida

indiano e que o plano escolhido para eles esteja baseado no estilo de vida europeu, tendo sido desenhado para pequenas famílias europeias. A inadequação é garantida" (Geddes [1915], apud Tyrwhitt, 1949, p. 61, tradução nossa).

Mas Geddes não defendia um simples "laissez-faire" e sim buscava algo intermediário, que seria o "possível" – termo que sempre usava, por vezes substituindo a ideia de futuro, de plano ou de projeto –, alguma coisa entre modernização e tradição, entre ocidente e oriente, entre "*tábula rasa*" e "*laissez-faire*". Ele falava, brincando, de um "*laissez-moi-faire*", um tipo de assessoria técnica *avant la lettre* para um urbanismo participativo de interesse coletivo e respeitoso das tradições locais, das diferentes e heterogêneas culturas e tradições que coexistiam (e sobreviviam) e podiam ser reconhecidas no próprio traçado das cidades indianas. Retomando sua tríade adaptada de Le Play – lugar, trabalho e povo *(place, work* e *folk)* – ele insistiu, em seu *Report* para Madura-Madras, de 1915: "Urbanismo (*town planning)* não é mero planejamento do lugar nem mesmo do trabalho. Se for para ser bem-sucedido precisa ser um planejamento popular (*folk planning)"* (Geddes, apud Tyrwhitt, 1949, p. 22, tradução nossa). E explicou no *Report* de Lucknow: "O plano é, antes de tudo, adaptável." (Geddes, apud Tyrwhitt, 1949, p. 22, tradução nossa).

Tratava-se de uma proposta necessariamente adaptável, o plano ou projeto era pensado como um processo que deveria ser capaz de se adaptar a mudanças e transformações das

mais distintas, mas também deveria possibilitar e estimular a participação, a aprendizagem com os habitantes, com a cultural local e suas possíveis contribuições ao longo do processo. Também era uma proposta adaptável: propunha-se, ao mesmo tempo, moderna – apesar de crítica à modernização tecnicista e sanitarista em curso, preocupava-se com as dramáticas condições de bem-estar e saúde da população – e era respeitosa das diferentes tradições herdadas do passado. O nome dado a seu "método", em parte para atender também às demandas modernizadoras de seus diferentes contratantes, mas, ao mesmo tempo, para intervir e mudar o menos possível a partir de estudo prévio detalhado (*Survey)*, também mantinha essa flexibilidade: *Conservative Surgery*.

> O método da *Conservative Surgery*, por outro lado [o *Report* Tanjore-Madras fazia uma crítica ao processo de modernização que expulsa moradores, sobretudo os mais pobres], revela diferentes e encorajadores resultados: primeiro ele prova que a abertura de novas ruas não é necessária, ao alargar um pouco as vias existentes, uma ampla mobilidade já existe; em segundo lugar mostra que, com a adição de alguns lotes vagos e a remoção de poucos dos mais precários e insalubres casebres, essas vias alcançam o ar fresco assim como o saneamento material. (...) O contraste, entre este simples e econômico método de melhorias a partir da conservação e o costumeiro sistema de fatiamento urbano pela abertura de novas vias sanitárias, é

> tão extremo que eu me pergunto constantemente como esse sistema sanitário, ao mesmo tempo tão caro e tão ineficiente, pode ter se tornado tão habitual tanto na Índia quanto na Europa. (...) O método conservativo, no entanto, tem suas dificuldades. Solicita um longo e paciente estudo prévio. O trabalho não pode ser feito no escritório, com réguas e paralelas, o projeto precisa ser esboçado *in loco*, apesar do cansaço físico após horas e horas de perambulação – geralmente em meio a visões e odores que nem brâmanes nem bretões estariam habituados a suportar (Geddes [1915], apud Tyrwhitt, 1949, p. 44, tradução nossa).

Como vimos, a perambulação como base do *Survey* geddesiano já havia sido praticada em outros contextos, fazendo parte da própria proposta do *Civic* ou *City Survey*. Várias propostas desenvolvidas no "método" da *Conservative Surgery* também já haviam sido "testadas" por Geddes sobretudo em sua experiência de melhoramentos da *Edinburgh Old Town*, centro histórico de Edimburgo, considerado como *slum* por sanitaristas, onde ele morou (*James Court*) a partir de 1886 e, também, em seu plano para Dunfermline (1904): a partir de um meticuloso *Survey* (andando rua por rua e mapeando tudo *in loco*, "casa por casa, árvore por árvore") propor a preservação de pré-existências, sobretudo daquelas culturalmente relevantes para os moradores, incentivando antigos ou novos usos; intervir somente no que for efetivamente necessário

e sempre após análise detalhada caso a caso, com mínimo de remoções (e relocamentos sempre bem próximos); criar pequenos e agradáveis jardins[25] e espaços públicos com árvores onde fosse possível; e estimular ampla participação da população local em todas as decisões.

> O método da *Conservative Surgery,* que trabalhei em anos anteriores em Edimburgo e que já usara em antigas cidades indianas antes disso, envolve mais tempo para *surveys* locais, criando quebra-cabeças (*puzzles*) para o projeto, pois o problema passa a ser conservar. Tanto quanto possível, todos os edifícios devem ser reparados e, na medida do possível, apenas para remover aqueles que não valem mesmo a pena. Permite-se assim comunicações novas e praticáveis, e muitas vezes também locais de construção novos; e acima de tudo, uma área surpreendente de espaços abertos ampliados ou novos, onde se pode plantar árvores e que podem ser usados para brincar ou descansar, e aumentado o espaço para o bem-estar, para abrigar um templo ou santuário (Geddes, 1918, v. 2, p. 117, tradução nossa).

> O método da *Conservative Surgery* imaginado e colocado em prática por Geddes seria a própria articulação que permitiria o prolongamento tangível entre elementos de patrimônio e potenciais de projeto, intervindo como um ato de *tunning,* entre preservação e atualização da memória. (...) Se voltarmos ao termo *Conservative Surgery* retomando sua tradução literal

> de ‘cirurgia conservadora’ um paradoxo se estabelece entre o termo ‘cirurgia’ – que se aparenta a uma intervenção para modificar o estado das coisas – e o termo ‘conservadora’ que inversamente remete a uma postura estática de conservação. A inscrição inversa de Geddes em uma lógica biológica ativa, nos leva a nos perguntar sobre a diferença entre o próprio ato de conservação e o sentido dado aqui ao termo conservadora. Nós podemos ver assim o sentido de conservadora como aquela que **permite manutenção da vida e a segurança de sua transmissão de geração em geração** (Astaburuaga et alli, p. 113, tradução e grifo nossos).

O grande foco, para Geddes, continuava sendo as transformações da vida em movimento nas cidades. A maior diferença, de fato, foi que Geddes, nas cidades indianas, buscou soluções não eurocentradas, culturalmente mais adequadas por serem calcadas nas tradições locais, na maior parte das vezes não ocidentais. Eram táticas bem simples, delicadas e minuciosas, pequenas intervenções sempre realizadas *in loco*, algumas bem singelas, mas que trariam benefícios e melhorias para os moradores como, por exemplo, usar lixo orgânico para adubar jardins tanto públicos quanto privados, plantar árvores frutíferas (para sombrear e alimentar a população) e incentivar hortas urbanas no espaço público ou, ainda, a proposta de preservação dos antigos tanques e lagos artificiais tradicionais das cidades indianas que

estavam sendo demolidos pelos sanitaristas coloniais por serem focos de mosquitos transmissores de doenças. Geddes, usando seus conhecimentos de biologia e de zoologia, propunha simplesmente a colocação de peixes e patos, predadores naturais das larvas de mosquitos, para limpar as águas dos tanques e assim preservá-los, tendo em vista que estes mantinham papel importante de natureza tanto cultural – sobretudo para banhos e ritos religiosos – quanto funcional, para evitar alagamentos, armazenar água reutilizável e, sobretudo, amenizar o calor das regiões tropicais.

Em termos habitacionais, Geddes também defendia a intervenção mínima, a cooperação e a solidariedade, incentivava a autoconstrução, o cuidado coletivo (*nursering*) e auxílio para as melhorias, que seriam feitas paulatinamente (*construction in progress*) pelos próprios moradores das pequenas casas expansíveis (*small but growing homes*). Como explicou Mumford, Geddes introduziu um tipo de urbanismo fundado sobre "o tempo, a paciência, o cuidado amoroso do detalhe, a inter-relação atenta entre passado e futuro, a insistência na escala humana e nas aspirações humanas (...) e na infinita disponibilidade de deixar uma parte essencial do processo de planejamento para aqueles que estão intimamente coimplicados: os usuários finais, os cidadãos". (Mumford, apud Ferraro, 1998, p. 269, tradução nossa)

Como se sabe, esse "método" geddesiano reemergiu no campo do urbanismo, mais de meio século após essa

experiência indiana, a partir de diferentes propostas de arquitetos e urbanistas. Um deles foi John Turner, cuja experiência peruana também foi iniciática (1957-1965)[26]. Turner praticou o "método" geddesiano com novo nome: no lugar de "conservative surgery" ele chamava sua prática de "neighborhood upgrading" ou "slum upgrading" (melhoria de bairro/favela). Outro, bem próximo de Turner, foi o "antropoteto" fluminense Carlos Nelson Ferreira dos Santos, em suas experiências que ficaram conhecidas no Brasil como "urbanização de favelas" (como em Brás de Pina, 1968). Destaca-se também o arquiteto egípcio Hassan Fathy, também próximo de Jaqueline Tyrwhitt na ocasião de sua experiência na Grécia com Doxiadis e dos encontros e publicações "Ekistics". Fathy buscou atualizar técnicas construtivas orientais vernáculas, que ele chamou de "*Architecture for the Poor*" (1969). Além desses citados, vários outros atualizaram ideias geddesianas – sobretudo para fomentar a crítica aos excessos racionalistas do movimento moderno homogeinizadores e ocidentalizantes, como já vimos com o Team X nos anos 1950 –, como os chamados "advocacy planners" e demais defensores do urbanismo conhecido como "participativo", sobretudo a partir dos anos 1960.

Não caberia aqui o detalhamento dessas questões mais técnicas do "método" urbanístico de Geddes[27], Giovanni Ferraro já fez esse trabalho de forma exemplar no livro *Rieducazione alla speranza: Patrick Geddes planner in India* (1998),

em que ele demonstra a ideia do plano ou projeto geddesiano exposto nos *Reports* como um jogo colaborativo, paciente e prudente no labirinto urbano das cidades indianas[28]. Nosso interesse é somente mostrar o que mais parece tê-lo fascinado na Índia: uma compreensão, tida por vezes como um tipo de epifania, das cidades indianas como palimpsestos ancestrais, ao mesmo tempo temporais e culturais.

Cidades como palimpsestos: um conjunto de diferentes e, por vezes, contraditórias ou conflituosas, camadas de tradições culturais das mais variadas, de dialetos diferentes, de sobrevivências de tempos distintos, que coexistiam em um mesmo espaço urbano de forma multiestratificada. Muitas dessas tradições vernaculares derivavam de diferentes usos e rituais religiosos de ordens bem distintas. Vários templos de diferentes religiões locais – hindus, budistas, jainistas, sikhs, etc. – coexistiam nessas cidades, por vezes também com mesquitas e igrejas, sempre intimamente ligados à vida dos bairros – com variadas festas, feiras e procissões – e também, a seu traçado urbano. Geddes ficou deslumbrado com a descoberta do que ele chamou de "cidades-templo" (*Temple Cities,* 1919).

Geddes era claramente um defensor das tradições e sobrevivências locais, chegando mesmo a criticar o evento em que conheceu Mahatma Gandhi, a "*Hindi Conference*" em Indore, presidida pelo próprio líder hindu, por esta "reproduzir o costumeiro e ordenado ritual de qualquer congresso

britânico", terminando por perguntar "Por que não investigar de verdade nessas reuniões linguísticas, indo mais a fundo em suas próprias tradições sobreviventes e rememorações?"[29] No entanto, essa defesa não era como a de alguns especialistas do patrimônio histórico e cultural ocidentais que buscam valores artísticos e históricos externos a seu uso e contexto sociocultural. Como explicou Ferraro, "O leitor pode medir por si mesmo a distância que separa Geddes das posições contemporâneas em relação ao patrimônio e conservação. Ele trazia um imperativo de conservação da cidade que era a preservação de um **palimpsesto**, de um entrelaçamento de diferentes documentos entregues à interpretação das gerações futuras" (1998, p. 82, tradução e grifo nossos). O conhecimento espacial empírico pelo caminhar não estava separado da memória de seu passado. O labirinto espacial também era um labirinto temporal, como já vimos, um palimpsesto urbano. Segundo Ferraro (p. 86, tradução nossa), "Explorar o labirinto da cidade com o *Survey* significa redescobrir a herança (*heritage*), material e imaterial, que está ali depositada."

> É uma visão sinóptica que se volta para o passado e para o futuro, abrangendo as cidades reais e as cidades possíveis. É uma forma moderna, porque consciente, da relação da cidade com seu passado, com sua evolução. Especialmente na Índia de *heritage* imemorial e permanentemente viva. Na Índia, o

> *planning* se revela muito mais que uma técnica para o arranjo de objetos e seu desenvolvimento no espaço, como uma linguagem para a expressão material da cultura, à qual é atribuída a função de cada época de colocar em circulação uma herança que a modernidade dia a dia corrói e confina em uma tradição inatingível. Eis o grande sonho indiano de Geddes: finalmente, reunir a cidade do trabalho cotidiano e o claustro do conhecimento em um único processo, capaz de despertar a memória do passado para nutrir seu futuro. Sonho que inspira e dá suporte a todos seus *Reports* (Ferraro, 1998, p. 117, tradução nossa, os grifos com termos em inglês são do texto original)[30].

Ao contrário de visões patrimonialistas formalistas de especialistas que elegem uma época, uma camada ou substrato temporal, em detrimento de outras, Geddes buscava uma visão sinóptica heterocrônica para decifrar, mas ao mesmo tempo manter, o próprio palimpsesto urbano, com todas as suas impurezas, misturas e contaminações. Ele buscava identificar, com a fundamental ajuda dos habitantes, a partir de suas diferentes perambulações pela cidade, as sobrevivências do passado que ainda estivessem sendo usadas, que permanecessem vivas (mesmo na memória) ou em estado de latência, e que fossem culturalmente importantes para a sociedade local. A sua defesa da preservação – de bens culturais tanto materiais quanto imateriais – dependia diretamente

do sentido dessas sobrevivências e latências, naquele tempo presente, para a sua população local, assim como de onde ele fazia suas propostas de intervenções e melhorias, mas também de sua capacidade de transmissão de uma determinada herança social (*Social Inheritance).* Como explicou Volker Welter em seu livro *Biopolis, Patrick Geddes and the City of Life*:

> A cirurgia conservadora (*Conservative Surgery*) preserva a herança construída adaptando-a às "exigências do presente". Segundo Geddes, os edifícios históricos devem ser usados para mantê-los vivos e garantir o funcionamento da cidade como fonte de transmissão do patrimônio cultural e social. (...) O interesse de Geddes não é manter ruínas românticas para a diversão dos turistas ou como inspiração para artistas. Em vez de encontrar uma contradição entre preservar uma casa antiga e degradada e elevar as condições de vida de seus habitantes a um nível higiênico moderno – que poderia exigir uma escolha entre manter o antigo ou erguer um novo prédio – Geddes busca alcançar os dois ao mesmo tempo (Welker, 2002, p. 118, tradução nossa).

A proposta era complexa, mas não necessariamente contraditória – como o que propôs, mais de meio século após, Robert Venturi com sua proposta de *both/and* (ambos/e), em *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966) –, tratava-se, para Geddes, de ser moderno sem ser funcionalista

tecnicista, de ser atento ao passado e à preservação cultural sem ser passadista. Uma proposta "os dois ao mesmo tempo", como escreveu Welker, – característica singular que não permitiu Choay, como vimos, classificar Geddes nem como progressista nem como culturalista, já que ele apresentava características de ambos – pode ser vista como uma forma complexa de pensar o tempo, bastante próxima do pensamento warburguiano, que não vê mais uma dualidade entre o antigo e o novo, entre "conservadorismo" e "progresso", mas sim uma coexistência possível, conflituosa, impura e contaminada de ambos, ao compreender e respeitar a cidade como um palimpsesto de diferentes tempos, com diferentes camadas de sobrevivências. Nessa passagem do *Report* de Indore, Geddes explicou essa complexa questão da coexistência de temporalidades distintas:

> A Cidade Passada, Presente e Possível está, assim, sendo decretada e com uma vida social incessante, depois de muito tempo ocultos de nós – por nuvens filosóficas, por fumaça industrial, por pó-de-batalha ou por nossas próprias quatro paredes – de fato, por tudo isso em medida variável. Suas fases passadas ainda são discerníveis, na verdade ainda estão ativas. Seus atuais aspectos são a resultante de todos esses passados, e aqui muito de bom, embora também muito de mal, que o otimismo de um ponto de vista é frustrado pelo pessimismo do outro, e até no pensamento dominante esse último predomina

> principalmente. Não é de admirar, portanto, que o homem prático se afaste do passado, para se concentrar em fazer o que cai à mão no presente. No entanto, no rosto e na forma da cidade, vistos até no seu pior, ainda com o nascer do sol, não há sinais reais de envelhecimento; mas sim de retorno de juventude e com suas possibilidades manifestas e latentes. Então, como cidadãos, nós carregamos o misto de Fardo e Herança do passado da nossa cidade; e em muitos – às vezes em todos – estes caem como inércia, duplamente restritivos. Ainda em outros – digamos, em vez de outros estados de ânimo – esses se unem como impulso – e, assim, dor e esperança juntas, nos guiam e acenam (atraem). Em ambos os casos, estamos agindo em nossa cidade, tal como ela em nós; daí, chamamos essas predominâncias alternativas de "Conservadorismo" e "Progresso" (Geddes, 1918, v. 2, p. 184, tradução nossa).

Para Geddes, o futuro da cidade, seu devir, era sempre o possível e este futuro possível estaria inevitavelmente latente em seu presente, nas "preciosas sementes"[31] do passado ainda ativas – como na *Nachleben* warbuguiana –, mas escondidas, exigindo uma investigação cuidadosa (*Survey*) para serem captadas, encontradas e decifradas. A partir do *Survey,* o passado poderia emergir no próprio tecido urbano da cidade do presente, do cotidiano, como "sementes" que guardariam enigmáticas memórias e pistas do futuro. Longe de uma leitura passadista, tratava-se de um futuro possível a partir do

passado ainda vivo no presente, eram os rastros do futuro em latência que deveriam ser detectados, captados pelo "sismógrafo muito sensível" atento aos mais leves abalos mnêmicos. Mais uma vez, Geddes buscava rastrear a vida em movimento, no que ele chamou de "vitalidade do passado".

> Tudo isso é a arte de olhar a cidade: a cada vez uma **observação minuciosa** dos lugares, mas também uma preocupação com as condições concretas da vida, que só a experiência direta pode apreender; **a escuta paciente** das pessoas ali presentes, mas também um esforço para dar voz àqueles que, **do passado**, ainda carregam sua contribuição silenciosa para a vida da cidade, e para imaginar aqueles que silenciosamente pedem **o direito de falar do futuro** (Ferraro, 1998, p. 84, tradução e grifos nossos).

Essa compreensão da coimplicação dos diferentes tempos da vida da cidade nos leva a compreender melhor também a dimensão prospectiva de seus *Reports* – de apresentação de possibilidades de planos e sugestões projetuais – sempre intimamente ligadas ao exercício preliminar e paciente de *Survey,* a partir dos *Walks*. O *Survey* era seu instrumento para reconhecer esses diferentes tempos que ainda coexistiam no presente das cidades, e os possíveis (futuro) já estariam sendo decifrados desde então; por isso, não poderia haver separação entre *Survey* do passado, no e do presente, e "plano" de futuro, como nos "diagnósticos" ainda hoje descolados dos

“projetos”. Nos *Reports,* não há separação clara entre *Survey* (presente e passado) e proposta de planos de futuro (possível), esses estão necessariamente coimplicados, como os diferentes tempos nos palimpsestos urbanos.

> Quais foram os resultados de nosso estudo (*Survey*) de *Juni Indore, Ara Bazar Indore e Fort Indore*? (...), são resultados vitais; e não simplesmente pela compreensão e respeito do passado e de nossas heranças materiais a partir dele. O que há agora de desenvolvimentos mais recentes, em nossos tempos modernos? (...) Em resumo, não devemos concordar, a partir do *Survey* desta antiga cidade tripartida de bem antes de nós (...) até que um paciente *Survey* os redescubra (...) são cada um e todos, na verdade, muito em grande parte do nosso próprio tempo moderno (...) Mas quando isso é visto e admitido, não devemos considerar como muito barato, até mesmo superficial e equivocado, esse orgulho próprio e recente do “progresso”, esse desprezo pelo passado, que há tanto tempo predomina na crítica do Ocidente e dos educados no Ocidente (*western-educated*)? **Agora é hora de discernir a genuína vitalidade do passado**, e de apreciar novamente os valores que perduram em suas cidades antigas, cada qual uma grande e digna herança do passado (Geddes, 1918, v.1, p. 9, tradução e grifo nossos).

Trata-se de uma forma bastante singular de entender a cidade indiana como um tipo de palimpsesto espacial, cultural, mas também temporal, onde diferentes tempos

– presentes, passados e futuros – coexistiam como diferentes camadas de diferentes heranças culturais e sociais (*Social Inheritance)*, mais ou menos visíveis, mas decifráveis a partir de uma observação muito atenta, com devido respeito antropológico, em particular aos menores detalhes, como um tipo de exploração arqueológica de diferentes camadas, ou estratos, temporais das cidades, coexistentes mas permanentemente em movimento.

Um tipo de exploração estratigráfica, uma investigação da espessura e da sucessão de diferentes estratos temporais do palimpsesto urbano[32], estratos que não são simplesmente superpostos, mas que se interpenetram e se movimentam, abrindo, assim, pequenas brechas que possibilitam a emergência de sobrevivências latentes em suas camadas mais profundas. Para identificar os pequenos movimentos das camadas e estratos, de natureza distinta, que possibilitavam vislumbrar e decifrar as latências e sobrevivências, a exploração seria um tipo de sismologia de tempos e ritmos temporais, algo próximo do que, muito mais tarde, em 1981 (no tomo 3 da *Critique de la vie quotidienne*), Henri Lefebvre denominou de "Rythmanalyse"[33].

Ainda no *Report* de Indore, Geddes, ao enfatizar "a dignidade e o interesse desse Indore ancestral", critica a forma de entendê-lo em:

(...) seu aspecto estático; de ver as coisas fixadas como estão agora, mas não mais em movimento, e muito deixando a vida ativa e mudando para o ocupado mundo moderno de fora e além. (...) O que sobrevive só é mantido por herança (*inheritance*), ainda que à mercê das circunstâncias modernas" (Geddes, 1918, v.1, p. 135).

Essa compreensão dos tempos em movimento e sobreposições palimpsésticas de Geddes se aproxima do que já vimos em Warburg: sua busca de um "primitivo" (primo) perdido se misturava com a busca, proustiana, de um outro "tempo perdido".

Mas, nesta busca dos tempos e espaços perdidos, o historiador deve olhar o passado em **palimpsesto** da urbis em busca não só de formas e funções que sobrevivem e que se apresentam, explícitas e visíveis, ao pesquisador. É preciso ressuscitar o implícito e o invisível à superfície, desenterrando aquilo que não mais se vê: o sugerido, o intuído e pressuposto, o transformado, o desaparecido e o lacunar, o ausente. A cidade, enquanto espaço construído, é também significado, valor e entendimento que teve um dia seu sentido construído e fixado por homens. Tais sentidos do passado **são como que enigmas ou segredos que é preciso decifrar**, pois fizeram daquele espaço um lugar – um espaço dotado de sentido – que tinha a sua inteligibilidade em correspondência histórica com tempo. E,

> no passado, os homens pautavam sua conduta por outros princípios e sentimentos diferentes dos nossos. Todas essas facetas da materialidade construída do passado, que se desdobram em sociabilidade e sensibilidade, se apresentam ao historiador de hoje como um **palimpsesto**, a embaralhar sinais e a confundir sentidos (Pesavento, 2004, p. 27, grifos nossos).

Sandra Pesavento também propôs a compreensão, pelo historiador, da cidade como um palimpsesto; no entanto, com outro objetivo: "reconstruir" uma narrativa histórica ao "resgatar" vestígios do passado da cidade, como fazem vários conservadores do patrimônio. Essa ideia de "reconstrução", obviamente, vai contra qualquer ideia de contaminação impura, onde não pode haver qualquer possibilidade ou interesse por um resgate puro ou "original", uma vez que todas as camadas já foram devidamente contaminadas, no processo, umas pelas outras, como no próprio palimpsesto.

No caso de Geddes, o interesse pelo passado sempre vislumbrava um futuro possível, um futuro que já estaria presente nos resquícios do passado, um devir como um possível. Tratava-se de uma escavação do passado, no presente, que visava uma prospecção de futuro, ou futuros, de projeções possíveis (projetos e planos). Apesar dessa diferença fundamental de objetivo, em Pesavento há um sentido próximo ao de Geddes no que diz respeito ao trabalho de decifrar ou "desfolhar" diferentes camadas temporais distintas, ainda

vivas na cidade, mesmo que sem o intuito de reconstruí-las ou resgatá-las, uma proximidade também dos procedimentos warbuguianos de "fazer história", sobretudo com relação ao "método" da montagem-desmontagem-remontagem, também defendido pela historiadora:

> Se a cidade é, como unidade de espaço e tempo, um **palimpsesto**, ela é sedimentação da vida, o que equivale dizer, ela é acumulação de significados superpostos e cambiantes. (...) O historiador que se dispõe a mergulhar no **palimpsesto** da cidade, em busca dos seus sentidos mais arcaicos, precisa enfrentar o desafio da pequenez e da insignificância. Ver, no cotidiano, um elemento de novidade e encontrar, no banal, a possibilidade do extraordinário, eis a chave para poder chegar às camadas mais profundas do **palimpsesto**. Posto em relação com elementos de outras camadas – ou de outras cidades em **palimpsesto** –, cada caco do passado pode revelar-se, ele também, em fonte de conhecimento para uma época. Para resgatá-los, a esses vestígios sedimentares das cidades superpostas, não conhecemos outro método senão este, de **contínua montagem e desmontagem**, hipertrofiando a capacidade interpretativa do historiador, para que possa ir de um espaço e de um tempo a outro, vendo mesmo, em uma cidade, outras cidades... (Pesavento, 2004, p. 30, grifos nossos).

Como já vimos, Warburg não só declarou Nietzsche e Burckhardt como "sismógrafos muito sensíveis", "receptores

de ondas mnêmicas (...) cujas bases tremem quando eles recebem e transmitem as ondas [de choque, de memória]" (Warburg, 1927 apud Didi-Huberman 2013 [2002], p. 108), mas, também, quando de sua internação em uma instituição psiquiátrica, se disse "um sismógrafo – feito de peças de madeira vinda de uma planta trazida do Oriente, transplantada nas férteis planícies baixas do norte alemão e inoculada com um ramo italiano (...) dou enfim vazão aos sinais que vou recebendo." Um sismógrafo-palimpsesto cultural, como aquele que encontrou junto aos Hopi em Oirabi, uma mistura sempre "impura", no intervalo entre diferentes culturas. Warburg ainda retomou novamente essa figura do sismógrafo para se referir à sua iniciática experiência ameríndia entre diferentes culturas: "Quando lembro a mim mesmo a viagem da minha vida, parece-me que minha missão é funcionar como um **sismógrafo** da alma na linha divisória entre as culturas" (Warburg [1927] *In:* Michaud, 2013, p. 288, grifo nosso). Benjamin, em seu texto sobre as afinidades eletivas em Goethe, compara a figura do crítico à de um paleógrafo:

> As obras que se revelam duradouras são justamente aquelas cuja verdade está profundamente incrustrada em seu teor factual, então os dados do real da obra apresentam-se, no transcurso dessa duração, tanto mais nítidos aos olhos do observador quanto mais vão se extinguindo no mundo. Mas, com isso, e em consonância com a sua manifestação, o teor factual

> e o teor de verdade, que inicialmente se encontravam unidos na obra, separam-se na medida em que ela vai perdurando, uma vez que este último permanece oculto, enquanto aquele se coloca em primeiro plano. Consequentemente, torna-se cada vez mais uma condição prévia para todo crítico vindouro a interpretação do teor factual, isto é, daquilo **que chama a atenção e causa estranheza**. Pode-se comparar esse crítico ao **paleógrafo** perante um pergaminho cujo texto desbotado recobre-se com os traços de uma escrita mais visível, que se refere ao próprio texto. Do mesmo modo que o **paleógrafo** deveria começar a leitura desta última, também o crítico deveria fazê-lo pelo comentário (Benjamin (1922), 2009, grifos nossos).

Geddes, também como um sismógrafo, buscava captar entre camadas de tempos e culturas distintas os sinais mais longínquos, ainda vivos: aquilo "que chama a atenção e causa estranheza", como escreveu Benjamin das movimentações dos substratos temporais mais profundos nas cidades, assim como das menores sobrevivências de culturas tradicionais locais que ainda estivessem em latência. Como um paleógrafo, buscava decifrar, a partir dos passados ainda vivos no presente, os palimpsestos culturais e temporais urbanos, sempre contaminados pela própria vida em movimento, como ele mostrou em seus diferentes *Reports* indianos.

A figura do palimpsesto urbano também foi usada décadas depois por alguns autores, muitas vezes de forma crítica,

como por Benedito Lima de Toledo em seu estudo sobre as transformações da cidade de São Paulo, segundo ele "três cidades em um século":

> A cidade de São Paulo é um palimpsesto – um imenso pergaminho cuja escrita é raspada de tempos em tempos, para receber outra, de qualidade inferior, no geral. Uma cidade reconstruída duas vezes sobre si mesma, no último século. Uma cidade capaz de gerar um parque como o Anhangabaú, um dos mais belos centros de cidade das Américas, para destruí-lo em poucas décadas, e sem necessidade, apenas por imediatismo e imprevidência. Capaz de criar uma Avenida Paulista, única por sua posição na cidade e insubstituível em sua elegância, para aos poucos destruí-la minuciosa e repassadamente. E, sem remorso (Toledo, 1981, p. 67).

Sem referência a Geddes, essa ideia também emergiu algumas vezes como crítica ao movimento moderno pelos chamados "pós-modernistas". Andreas Huyssen, por exemplo, a usou para qualificar Berlim no momento da queda do muro – visto como uma cicatriz, o que gerou um intenso debate sobre sua preservação ou apagamento – quando também teriam sido reveladas, de uma só vez, as mais diferentes camadas urbanas de tempos heterogêneos que ficavam atrás do muro, para berlinenses tanto de um lado quanto do outro. Huyssen deixou bem claro que não se tratava exatamente de

uma metáfora linguística mas sim mnêmica, voltando claramente a questão para as camadas de memória e os rastros materiais do passado histórico no presente, que ele chamou de passados presentes[34].

> O que está emergindo agora é a noção mais intrigante de Berlim como **palimpsesto**, um texto de cidade diferente que está sendo reescrito enquanto o texto anterior é preservado, os traços são restaurados, rasuras documentadas, tudo isso resultando em uma teia complexa de marcadores históricos que apontam para a continuidade da vida heterogênea de uma cidade vital que é ambivalente com relação tanto a seu passado construído, quanto a seu futuro urbano. (...) Basear-se em seu descentramento histórico como um espaço arquitetônico e urbano mantendo **a cidade como um palimpsesto de muitos tempos e histórias** diferentes pode, na verdade, ser preferível à noção de uma Berlim centralizada (...) Berlim como **palimpsesto** implica vazios, ilegibilidades e rasuras, mas também oferece uma riqueza de traços e memórias, restaurações e novas construções que marcarão a cidade como espaço vivido" (Huyssen, 2003, p. 84, grifos nossos).

Geddes também não olhava só para os passados ou para o presente das cidades, ele também pensava o próprio processo de plano ou projeto como devires possíveis, processos necessariamente prospectivos que misturam os diferentes tempos

das cidades e estariam relacionados às transformações por contaminações urbanas em camadas sucessivas, que eram compreendidas a partir dos *Surveys*. O plano é também pensado como um palimpsesto a ser decifrado que, além de reunir resquícios passados e presentes, também já vislumbraria visões de futuro(s), memórias do porvir, como ele escreve em *Cidades em evolução:* "A arquitetura da cidade não é mais do que a expressão cambiante deste grande processo [histórico, atual e com vistas ao futuro], e o seu *plano* não é mais do que seu registro, ou melhor, é o **palimpsesto**" (1994 (1915), p. 119, [substituímos a tradução de *plan* por plano e não planejamento], grifo nosso). Não há qualquer distinção para Geddes entre a apreensão (*Survey)* e o plano possível, ambos fazem parte de um mesmo processo e estão fortemente coimplicados.

Ao pensar a cidade como um palimpsesto que se formaria processualmente por contaminações entre camadas que se mesclariam, o grande interesse do plano ou projeto geddesiano – ao contrário de qualquer resgate ou reconstrução memorialística de um "original" perdido ou de qualquer forma purista de "conservação", que prioriza um único tempo, ou ainda de *tabula rasa,* que também busca eliminar a complexidade temporal – está exatamente em compreender as mais diferentes movimentações do palimpsesto urbano, decifrar os diversos abalos e contaminações entre diferentes estratos, entre camadas temporais e culturais distintas, buscando atualizá-las.

Geddes aproximou assim o papel do urbanista (necessariamente generalista) ao do sismógrafo, ou ainda ao do paleógrafo, aquele que deve decifrar os palimpsestos urbanos, ao mesmo tempo culturais e temporais. Como vimos, tanto Warburg quanto Geddes também procederam como sismógrafos e paleógrafos sensíveis, que buscaram detectar, captar mas também decifrar as ondas mnêmicas, os diferentes abalos, os lampejos intermitentes, os reflexos longínquos e ancestrais da movimentação constante entre as mais diferentes camadas temporais e culturais sobreviventes, que formam complexos palimpsestos a partir de contaminações das mais variadas.

Notas

[1] A versão mais fiel parece ser o manuscrito que se encontra em Londres nos arquivos do Instituto Warburg caixa 93, de difícil leitura. Arriscamos uma tradução um pouco diferente: "É um velho livro para folhear. Atenas – Oraibi – todos primos". A tradução em português parece já ter se inspirado na alusão ao texto mais conhecido de Goethe no Fausto, quando Mefistófeles descobre que os demônios da "Noite clássica de Walpurgis" se parecem com seus homólogos alemães (as bruxas de Harz): "Um livro velho aqui folheio: Do Harz à Hélade (Grécia antiga), sempre primos! (*Es ist ein altes Buch zu blättern: Von Harz bis Hellas immer Vettern!)*".

[2] Usamos a tradução das notas para o português publicadas no livro de Michaud, *Aby Warburg e a imagem em movimento.* Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. Tradução Vera Ribeiro (anexo "Aby Warburg: Recordações de uma viagem à terra dos pueblos", p. 253). Essas anotações, por serem manuscritos rasurados, diferem muito na sua compreensão em publicações distintas.

[3] Usamos a tradução das notas para o português publicadas no livro Warburg, A. *Histórias de fantasma para gente grande*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. Tradução Lenin Bicudo Bárbara ("Memórias da viagem à região dos índios pueblos na América do Norte", p. 258).

[4] As fotografias de Warburg nos EUA foram publicadas pelo Instituto Warburg no livro organizado por Benedetta Guidi e Nicholas Mann, *Photographs at the frontier. Aby Warburg in America 1895-1896.* Londres: Merrel Holberton/ The Warburg Institute, 1998.

[5] Ludwig Binswanger relatou toda a história clínica de Warburg. Esses relatos e as cartas entres os dois foram publicados no livro *La guérison infinie*. Paris: Payot, 2007 (original em italiano de 2005). Otto Bingswager, tio de Ludwig, tinha sido o psiquiatra de Nietzsche e, como sabemos, o tratamento não correu bem, o caso foi publicado em *Friedrich Nietzche: Chronik und Bildern und Texten.* Munique: Hanser, 2000. O bailarino e coreógrafo russo, Vaslav Nijinsky estava internado na clínica no mesmo momento que Warburg. A loucura, no caso de Warburg, pelos relatos autobiográficos, parecia por vezes um excesso de lucidez, algo quase

premonitório, uma vez que seus maiores temores – ele temia por sua família – aconteceram efetivamente durante a 2ª Guerra, sobretudo com o extermínio de judeus. No retorno da clínica psiquiátrica, quando retomou seus trabalhos (em particular o Atlas da memória) ele se referia a si mesmo como aquele que retorna, como um espectro que retornava dos mortos.

6 O texto original, no Instituto Warburg, tem como título "Do arsenal ao laboratório" (*Vom Arsenal zum Laboratorium*), são 16 folhas datilografadas com várias correções e ajustes, é datado de 29 de dezembro de 1927. A versão francesa está em Warburg, A. *Fragments sur léxpression.* Paris: L'écarquillé, 2015 (livro organizado por Susanne Müller).

7 É importante notar que, no final do século XIX, o campo da antropologia ainda estava em constituição tanto na Europa como na América. Algumas datas de fundação de associações nesse campo nos ajudam a entender melhor o contexto: *Ethnological Society of London* (1843); *Société d'Anthropologie de Paris* (1859), *Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte* (1869), *American Anthropological Association* (1902).

8 Esta experiência resultou em seu primeiro livro: *Anaruac: or, Mexico and the Mexicans, Ancient and Modern* (Anahuac: ou, México e mexicanos, antigo e moderno), publicado em 1861.

9 Ver Edward Tylor (1865) "The Gesture Language" *In: Researches into the Early History of the Mankind and the Development of Civilization*. London: John Murray, 1870. Traduzido para português em *Ponto*

Urbe, nº 4, Revista do Núcleo de Antropologia Urbana da USP. São Paulo: 2009.

10 "Progresso, degradação, *sobrevivência*, renascimento e modificação são, todos eles, aspectos da conexão que liga a complexa rede da civilização. Basta uma olhada nos *detalhes triviais* para nos pormos a pensar o quanto somos nós realmente seus originadores e o quanto somos apenas os transmissores e modificadores dos resultados de eras muito antigas. Olhando à nossa volta, nos ambientes em que vivemos, podemos verificar o quanto aquele que conhece apenas o seu tempo pode ser capaz de corretamente compreendê-lo. Aqui está a madressilva da Assíria, ali a flor-de-lis de Anjou, uma cornija com uma sanca grega em volta do teto; o estilo de Luis XIV e seu antecessor, a Renascença, partilham o mesmo espelho. Transformados, deslocados ou mutilados, esses elementos de arte ainda carregam suas histórias plenamente estampadas; e, se a história ainda mais antiga é menos fácil de ser lida, não vamos dizer que, porque não podemos discerni-la claramente, então não existe história ali" (Tylor [1871] "A ciência da cultura" *In:* Castro, C (org.), *Evolucionismo cultural, textos de Morgan, Tylor e Fraser.* Rio de Janeiro: Zahar, 2005, p. 40, tradução de Maria Lúcia de Oliveira).

11 "É forçoso constatar, entretanto, que a ideia de sobrevivência nunca recebeu muito boas críticas – e não apenas na história da arte. Na época de Tylor, acusava-se a *survival* de ser um conceito *muito estrutural* e abstrato, um conceito que escapava a qualquer exatidão e qualquer verificação factuais. A objeção positivista consistia em

perguntar: como vocês fazem para datar uma sobrevivência? (...) Hoje a *survival* mais seria acusada de ser um conceito *muito pouco estrutural*: um conceito, resumindo, marcado pelo selo *evolucionista.* E, por isso, fora de época e fora de uso: em suma, um velho fantasma cientificista característico do século XIX" (Didi-Huberman, 2013 [2002], p. 51).

12 "Impõe-se um esclarecimento suplementar: no momento em que Tylor entra nesse jogo de referências, o vocábulo survival ainda não foi elaborado. Mesmo que o debate sobre a evolução constitua seu horizonte epistemológico geral, a ideia de sobrevivência se constituirá em Tylor de um modo claramente independente das doutrinas de Darwin e Spencer. Enquanto a seleção natural falava de 'sobrevivência do mais apto' [survival of the fittest], garantia de novidade biológica, Tylor abordou a sobrevivência pelo ângulo inverso, dos elementos culturais mais 'inaptos e impróprios' [*unfit, inappropriate*], portadores de um passado acabado e não de um futuro evolutivo. (...) O pivô do mal-entendido provém justamente da ideia de sobrevivência. Somente na quinta edição de seu livro, Darwin fez intervir a expressão spenceriana 'sobrevivência do mais apto' (...) A ideia de que essa lei possa concernir ao mundo histórico ou cultural é de Spencer, não de Darwin, que via na civilização, antes, uma forma de nos opormos à seleção natural – de nos 'desadaptarmos'" (Didi-Huberman, 2013 [2002], p. 54 e 55).

13 "Essa condição primitiva hipotética corresponde, em considerável medida, à das tribos selvagens modernas que, apesar da diferença

e distância entre si, têm em comum certos elementos de civilização que parecem resíduos de um estado anterior da raça humana em geral. Se essa hipótese for verdadeira, então, apesar da contínua interferência da degeneração, a tendência central da cultura, desde os tempos primevos até os modernos, foi avançar, a partir da selvageria, na direção da civilização" (Tylor (1871) "A ciência da cultura" *In:* Castro, C. (org.), *Evolucionismo cultural, textos de Morgan, Tylor e Fraser.* Rio de Janeiro: Zahar, 2005, p. 42, tradução de Maria Lúcia de Oliveira).

[14] Consultamos a versão em inglês (tradução de D. Lloyd Morgan), mas publicada em Estocolmo em 1893 pela P.A. Norstedt & Söner, Royal Printing Office, provavelmente a mesma edição a que Warburg se referiu.

[15] Warburg se refere ao livro *Adventures in the Apache Country*, de John Browne, trazido para o alemão em 1871: *Abenteuer im Apachelande*.

[16] Michaud explicou que a identificação de Warburg com o pensamento indígena, não seria: (...) "apenas o modelo experimental de uma formação histórica, mas também, e mais profundamente, por essa própria ambivalência, o duplo do historiador que o reconstituiu. A analogia já não é entre duas culturas postas sob uma mesma luz, mas entre o estudioso e o próprio objeto de seu saber". (2013 [1998], p. 191).

[17] Como já vimos, o navio que transportava todo o material da exposição para Índia foi afundado por um navio alemão, e a mostra foi totalmente perdida no Oceano Índico. Com a ajuda de sua família

e amigos na Grã-Bretanha, o material para uma segunda mostra foi rapidamente coletado e enviado para a Índia para ser exposto em várias cidades indianas.

18 Naveeda Khan, no artigo “Geddes in India: town planning, plant sentience and cooperative evolution” insistiu no caráter corporal, e em movimento constante, dessas perambulações em Indore: “But Geddes’s walk throug the city of Indore was also an exercise in developing a vantage point on the city. It sought a view from the city from of the perambulating viewer whose sight radiated from a moving point. Such a perspective emphasized a constantly changing field of vision, bringing different subjects and activities in and out of focus, helping to see how the city served microneeds, such as a desire for congregation or individual exclusion. It also allowed an insightful viewer, such as an enlightened town planner, to acquire a bodily sense of the movements and blockages imposed by the city.”

19 Ver nota 1. “Um livro velho aqui folheio: De Atenas a Oraibi, sempre primos!” (Aby Warburg, 2015 [1923], p. 255).

20 Já no primeiro parágrafo do primeiro capítulo de seu livro *Primitive Culture,* publicado em 1871, Tylor expôs sua definição de cultura: “CULTURE or Civilization, taken in its wide ethnographic sense, is that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society. The condition of culture among the various societies of mankind, in so far as it is capable of being

investigated on general principles, is a subject apt for the study of laws of human thought and action" (1920 [1871], p. 1).

[21] Desenvolvemos a questão do andar pela cidade, em particular as diferentes errâncias urbanas, em *Elogio aos errantes* (2012). Sobre a questão, ver também *Walkscapes*, o caminhar como prática estética (2013) de Francesco Careri. O grupo de pesquisa coordenado por Careri na Università de Roma Tre se chama Laboratório de *Arti Civiche* (Artes Cívicas), como uma homenagem à *Civics* geddesiana (a proposta foi feita por Giorgio Piccinato, também professor em Roma Tre; Careri ainda não conhecia os trabalhos de Geddes quando criou sua primeira disciplina inteiramente a pé, caminhando pela cidade). Em livro mais recente, escreveu Careri (2017): "A urbanística [o urbanismo] nasce, portanto, a pé, de uma forma labiríntica e participativa, um método deambulatório que permite ler e transformar as cidades, cujo produto não é uma visão abstrata e zenital de mapas coloridos estáticos, em zonas funcionais, mas um relato fenomenológico evolutivo, descrito de um ponto de vista horizontal, colocado em movimento graças ao caminhar por entre as dobras da cidade: o *Survey walk*" (p. 96).

[22] Desenvolvemos a questão do labirinto, sobretudo das favelas cariocas, no segundo capítulo do livro *Estética da ginga* (2001). Ferraro chegou também a considerar as narrativas dos próprios *Reports* geddesianos como labirintos textuais: "Perché alla fine la forma che i *Repports* assumono rinvia continuamente a quella della città che esplorano: nel labirinto del testo il cammino del cittadino/lettore

non è meno aventuroso del cammino del planner nel labirinto della città. Solo la parola sembra a Geddes capace di condurvi per mano il citadino/lettore: strumento duttile per piegarsi alla molteplicità di sfumature e di accenti richiesti dall'interpretazione della città, e insieme coinvolgente per chiamare alla sua transformazione" (Ferraro, 1998, p. 109).

23 Geddes acreditava que a cooperação já fazia parte da cultura indiana, o que ele chamava de "*web of social solidarity, this estimable civic unit!*" (Madras *report*), como mostra esta passagem do *Report* de Indore (v.1, p. 173): "Aqui cada comunidade tem inúmeras ligações, de antiguidade e força, de sangue e crença, de casta e ocupação e, ligadas com essas, a tradição da ação coletiva (...) Eu acredito que esses grupos compactos que compõem a cidade indiana podem se organizar e levar a cabo grandes esquemas de habitação, bem mais facilmente e com mais sucesso que nós, indivíduos espalhados do ocidente, temos conseguido fazer" (Tradução nossa).

24 Apesar das contundentes críticas à administração colonial presentes em boa parte de seus *Reports*, um livro recente com uma leitura crítica dita "pós-colonial", baseado principalmente em fontes secundárias, busca retratar Geddes, de forma imprudente para não dizer leviana, como um colonialista que exercia um "urbanismo colonial", simplesmente por ele ter sido um escocês que trabalhou em colônias britânicas (Índia e Palestina) durante o período colonial. Uma simples observação do círculo mais próximo de amigos indianos de Geddes, como o cientista Jagadish Chandra Bose e o

poeta Rabindranash Tagore, assim como seu encontro e correspondência com Mahatma Gandhi, já deixariam clara a inconsistência dessas críticas ditas "pós-coloniais". Noah Hysler-Rubin, a autora do livro *Patrick Geddes and Town Planning, a critical view* (Londres, Routledge, 2011), talvez por estar muito preocupada com os discursos do "*up-to-date planning*" (como dizia Geddes em suas críticas às modernizações haussmanianas de sua época propostas para as cidades indianas), como o chamado "urbanismo pós-colonial", parece não ter percebido o enorme respeito à alteridade presente nas diferentes propostas urbanas de Geddes para as cidades indianas, nem a grande complexidade daquela época (1ª Grande Guerra), atribuindo-lhe, assim, valores bem posteriores, no que poderíamos chamar de uma impropriedade histórica. De maneira totalmente oposta, mas também historicamente bastante questionável, o pensamento indiano de Geddes chegou até mesmo a ser considerado como "pré-pós-colonial" por Astaburuaga, Chaudier e Tixier: "Dans une époque coloniale où l'occidentalisation culturelle était de mise, Geddes pense, d'une façon qui pourrait être interprétée comme **pré-postcoloniale**, la microéconomie locale, l'importance et les rôles des métiers manuels, le respect des religions et de lieux de culte, vertebres des quartiers." (grifo nosso), Astaburuaga, A.; Chaudier, E.; Tixier, N., "Mémoire du futur, from old roots to new shoots, Patrick Geddes in India (1914-1924)" *In: Patrick Geddes en héritage*, nº 167 de *Espaces et sociétés,* 4/2016, p. 107.

25 Geddes se via, e via o próprio urbanista (*planner),* como um jardineiro cuidadoso, um urbanista que cuidava ("*take care for*") das

cidades como o jardineiro cuidadoso com seus jardins. A imagem do jardineiro cuidadoso, é recorrente em seus textos, como em *Ideas at War* (1917), escrito com Gilbert Slater da Universidade de Madras: "we must regard the world not as something to be administred and exploited, but as something to be cared for, as a garderer converts a wate patch into an oasis of beauty and fertility" (...) "Reconstruction [o texto era sobre os efeitos da guerra), however, is a matter of detail. It calls not only wide plans and assertive action, but also for the particular care of this village and that little hamlet" (p. 193 e 170).

26 "I was invited to work in Peru by Eduardo Neira, a Peruvian architect who had studied urban and regional planning at the University of Liverpool, and for whom Geddes was (and is) a prophet – one especially relevant to the contemporary Third World because of his profound understanding of the relationships between contexts, culture, and urban form. Geddes seemed much more relevant than Le Corbusier and the CIAM, the organization established to propagate the causes of modern architecture; but it was only after living and working in Peru that I began to articulate the dissatisfaction shared with so many contemporanies. (...) Geddes own work, in Scotland, in India, and elsewhere, led another way, even through we could not see the goal. Geddes'method, cleary enough, was to involve himself as closely as he could with all people concerned, especially with those who were suffering most from the consequences of urban dysfunctions and blight" (Turner, 1972, p. 124).

[27] Temos um projeto de organização de uma antologia de textos de Geddes com Alessia de Biase (LAA/CNRS), que recentemente publicou (com Albert Levy e Maria Castrillo Ramon) um dossiê na revista "Espaces et Sociétés" dedicado ao pensamento de Geddes (4/2016). Pretendemos traduzir e publicar a antologia em português e francês uma vez que, tanto no Brasil quanto na França, ainda não encontramos boas traduções de textos geddesianos. Na introdução deste dossiê especial, sobre a herança de Geddes, podemos ler sobre a questão da herança: "La capacité à faire un choix conscient et innovant dans la transmission d'un héritage s'oppose à l'explication évolutionniste qui fonde l'hérédité: l'héritage ne represente pas le poids subi du passé, mais une sélection continue et consciente opérée volontairement en fonction du futur. Ce choix intentionnel du futur, non casuel et non subi, est aussi, pour Geddes, la base même de sa pensée sur l'évolution humaine et par conséquent sur la ville" (p. 11).

[28] "Rinunciando alla semplice applicazione delláutorità, i piani geddesiani affidano la loro efficacia alla persuasion e all'educazione. Da questa scelta fondativa tra autorità e persuasion derivano il tono eloquente dei *Reports* e la stratificazione ridondante della loro struttura argomentativa. Ma deriva soprattutto la scelta della prudenza come prima virtù del planner. (...) La sua idea era sempre di fare uso dell'esistente e di pianificare nel modo meno costoso. (...) Questa prudenza, che mira a mobilitare le motivazioni soggestive più che le risorse material, impronta tutta la struttura dei piani geddesiani, costruiti di esempli e incentivi assai più che

di comandi e divieti. È una altra presa di distanza di Geddes. Di fronte alle pratiche contemporanee del *town planning* in Occidente, in cui l'efficacia del piano è affidata essenzialmente a norme di *zoning*. Geddes esibice un sorprendente disinteresse per gli aspetti più esplicitamente normative del planning. (…) Da qui soprattuto la metafora che sempre ricorre per descrivere il funzionamento del piano: quella del gioco. L'immagine del piano come gioco è simmetrica a quella dalla città come labirinto: compito del piano essendo próprio di chiarigicare e districare la massa labiríntica della città, transformandola in una scacchiera in cui le mosse dei diversi attori e il loro effeti diventino riconoscibili e in qualche misura prefigurabili. (...) Il piano è um gioco. Questa definizione recorrente nei *Reports* geddesiani sta a significare che l' attività del planner è solo uno dei tanti ruoli nell'intrincato '*game of life*' che si recita sul vasto '*chessboard of life*' della città. E come in ogni altro gioco, il risultato del gioco del piano dipende dall'interazione tra le mosse di tutti i participanti" (Ferraro, 1998, p. 174).

[29] Seguem trechos da carta de Geddes a Gandhi com algumas dessas críticas: "Dear Mr Gandhi, As President not only of the Hindi Conference here, but I presume until the next one opens, permit me the frank and friendly criticism, which you of all men will least deny is within the rights of membership-constructive criticism moreover! Now though I don't know Hindi, I know the value of vernaculars; and I have observed, and asked others about the meeting. (…) it was really *perfect* English. Hindi apart, and as a Conference, it might have been in London or Manchester, for any

political, social or cultural purpose. For these was proper succession of decorous speeches, by the proper persons, in the proper tone, and with the proper conviction. But surely your real problem was not simply to reproduce the customary and orderly ritual of every British Congress? (…) Conference has yet given English a thought, or seen need for that. Yet at Stratford-on-Avon they play Shakespeare. But your theatres were silent. No sign of Tulsi Das. The Hindi Literature Exhibition was excellent; save that people were not allowed to touch the books. (…) Why not enquire such a real Language-meetings, and thence more fully into your own surviving and remembered traditions?" (Geddes apud Kitchen, 1975, p. 284). Gandhi respondeu agradecendo as críticas, mas a correspondência entre eles não foi muito frequente, como foi por exemplo com Rabindranath Tagore, que se tornou amigo da família Geddes, amizade que durou até sua morte em Montpellier, como mostra o livro organizado por Bashabi Fraser, *A meeting of two minds, Geddes Tagore letters,* Visva-Bharati University Press, 2004. Tagore, poeta indiano, agraciado com prêmio Nobel de literatura em 1913, escreveu no prefácio (*forehand)* da única biografia sobre Geddes publicada antes de sua morte, de autoria de Amelie Fries (*The Interpreter Geddes, the man and his Gospel*, publicada em 1928): "What so strongly attracted me in Patrick Geddes when I came to know him in India was, not his scientific achievements, but, on the contrary, the rare fact of the fullness of his personality rising far above his science. Whatever subjects he has studied and mastered have become vitally on with his humanity. He has the

precision of the scientist and the vision of the prophet; and at the same time, the power of the artist to make his ideas visible throught the language of symbols. His love of Man has given him the insight to see the truth of Man, and his imagination to realize in the world the infinite mystery of life and not merely its mechanical aspect" (Tagore apud Fries, 1928, p. xiii).

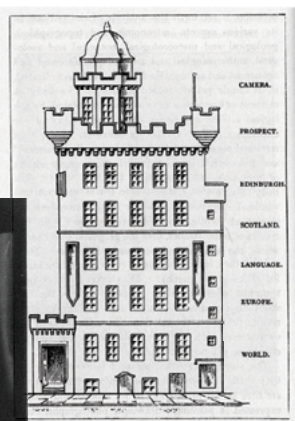
30 Em outro trecho, Ferraro também usa a imagem do palimpsesto urbano: "Questa relazione circolare tra il guardare e il sapere del citadino e quelli del planner alimenta uma relazione di apprendimento reciproco mai concluso che motiva e sostiene la realizazione del piano. Trai l citadino che scrive la città con sua azione quotidiana, e il planner che la legge nella sua survey professionale, si stringe uma circolarità inversa a quella trai l planner che scrive il piano e il cittadino che lo legge. Anche la scrittura del planner è possibile solo perché la sua lettura ripercorre **il palinsesto della città**, ovvero di un texto che è stato scritto dalle generazioni che si sono susseguite, e offre il risultato della sua interpretazione alla lettura ulteriore di nuovi cittadini" (p. 224, grifo nosso).

31 "For the great heritage of the past is now seen no longer in terms of venerable memories alone, to be jealously conserved in our college cloisters as alleviations and escapes from a mechanical, monetary, and militarist present world; but as the cumulation and example of all high past achievements, and as yielding **precious seed**, which again may be blended with our own, and this towards perfections surpassing either" (Geddes, 1918, v. 2, p. 9, grifo nosso).

[32] Astaburuaga, Chaudier e Tixier também abordaram a questão do palimpsesto urbano em Geddes, de forma um pouco distinta, mais ligada à questão territorial e material do que à temporal e imaterial, como é o nosso foco principal a partir da herança cultural: "Le *survey* geddesien est une étape essentielle qui permet de capter puis d'interpréter l'épaisseur du territoire, cette stratification temporelle qui ne cesse de se modifiquer e d'évoluer par l'apport successif de nouvelles strates. L'interprétation de ce **palimpseste urbain** construit pour Geddes un cadre et un récit pour comprendre et relire le territoire afin de pouvoir y intervir. Le décodage et la compréhension de ce palimpseste composent un stratigraphie urbaine originale car elle n'est pas basée sur des couches temporelles, mais sur des élements de nature diferente: le sol, le végétal, l'eau, l'air, le bâti des différentes périodes, les éléments d'ambiances relevées, les anciens usages et les actuels, la valeur symbolique des lieux et les éléments de mémoire orale que Geddes énonçait comme *social heritage*." "*Mémoire du futur*, *from old roots to new shoots, Patrick Geddes in India (1914-1924),* Astaburuaga, A.; Chaudier, E.; Tixier, N. *In: Patrick Geddes en héritage*, número 167 de *Espaces et sociétés,* 4/2016, p. 111 (grifo nosso).

[33] O livro "*Élements de rythmanalyse. Introduction à la connaissance de rythmes*" só foi publicado em 1992, logo após a morte de Lefebvre, por René Lourau (então assistente de Lefebvre em Nanterre).

[34] Em seu livro "*Present pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*" de 2003.

ΜΝΗΜΟΣΥΝΗ
KULTURWISSENSCHAFTLICHE BIBLIOTHEK WARBURG
A FIRST VISIT TO THE OUTLOOK TOWER.
Price Threepence
CAMERA.
PROSPECT.
EDINBURGH.
SCOTLAND.
LANGUAGE.
EUROPE.
WORLD.

Torres

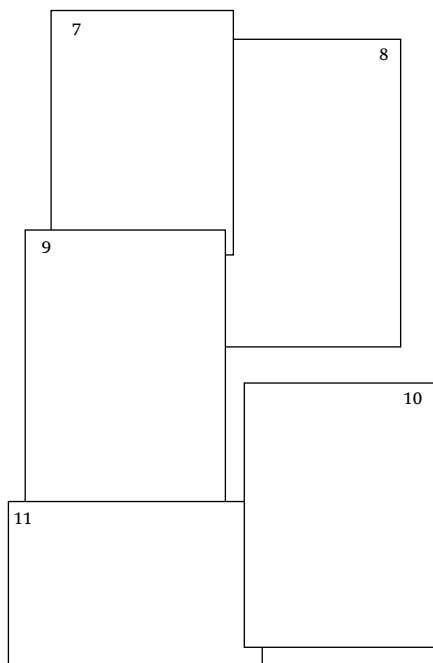



Fig. 7 “Mnemosyne” - inscrição sobre a porta de entrada da Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg (K.B.W.) em Hamburgo anos 1920
Fonte: Warburg Institute Archive, Londres.

Fig. 8 Cartão postal com a fachada da Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg (K.B.W.) em Hamburgo, datado de 1929
Fonte: Warburg Institute Archive, Londres.

Fig. 9 Livreto “A first visit to the Outlook Tower”, publicado em 1906
Fonte: Sir Patrick Geddes Memorial Trust.

Fig. 10 Seção da Outlook Tower disponível no livreto “A first visit to the Outlook Tower”, publicado em 1906
Fonte: Sir Patrick Geddes Memorial Trust.

Fig. 11 Aby Warburg, Mnemosyne Atlas, WIA, III.108.8.2, pl. 2, detalhe (foto)
Fonte: Warburg Institute Archive, Londres.

Montagem: Dilton Lopes

O FOCO PRINCIPAL deste capítulo são duas torres que materializaram a forma de pensar – espaços de pensamento, como diria Warburg (*Denkräume*), ou máquinas pensantes para Geddes (*Thinking Machines*) – de nossos dois fantasmas e mantiveram vivas, bem além da morte de seus criadores, suas principais questões e ideias: os quatro andares da *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* (KBW) organizada por Warburg, com diferentes sedes em Hamburgo e Londres, e os seis andares da *Outlook Tower* (OT), organizada por Geddes em Edimburgo e com projetos em várias outras cidades, sendo o último no *Collège des Écossais* em Montpellier.

Tanto a biblioteca warburguiana quanto a torre de observação geddesiana não só materializaram as ideias de seus fundadores como também proporcionaram a seus praticantes, leitores ou visitantes, uma experiência de atravessamentos, sempre em movimento, entre multiplicidades de saberes, de pontos de vista, de conexões e associações que faziam emergir novas compreensões, relações ou nexos escondidos. As duas torres, longe de serem "Torres de marfim", estavam mais próximas de serem "Torres de Babel", catalisadoras de ideias e conhecimentos diversos, ao proporcionarem o que

Warburg chamou – e Geddes certamente concordaria –, de "aventura científica". Ambas funcionavam como verdadeiros laboratórios para o pensamento, para se pensar a partir delas, com ou pelas diferentes questões que provocavam e proporcionavam. O princípio construtivo e conceitual básico dessas duas Torres era o constante atravessamento de distintos campos disciplinares, o que dependia dos percursos ou itinerários, mentais (intelectuais) mas também físicos (corporais), dos seus praticantes, leitores ou visitantes, entre os diferentes problemas expostos por seus criadores, a partir de suas próprias formas de pensar.

> A biblioteca se transformava a cada modificação de seu método de pesquisa e a cada variação de seus interesses (...) Ele falava em "lei de boa vizinhança". O livro que se conhece não é, na maioria dos casos, o livro de que se precisa, mas aquele que se encontra logo ao seu lado na prateleira, que se desconhecia, contém a informação indispensável, mesmo que seu título não possa levar a adivinhá-lo. (Saxl, F. "*L'histoire de la bibliotèque de Warburg (1886-1944)*" (1944) *In:* Gombrich, E.H. (1970) 2015, p. 301, tradução nossa).

Warburg considerava seu mais importante trabalho sua biblioteca para a ciência da cultura (*Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*, KBW, letras que figuravam na fachada da sede em Hamburgo). Como sabemos, ele mandou gravar

acima da porta de entrada da KBW a palavra “Mnemosyne” como uma forma de indicar que o leitor entraria em um espaço onde a memória comandava. No Instituto Warburg em Londres, há ainda hoje a mesma palavra gravada acima da porta de entrada interna do prédio. Era em sua sala de leitura oval de Hamburgo, concebida como arena de debates, que Warburg montava e expunha suas apresentações e o próprio *Atlas*. Os livros eram dispostos a partir do que ele chamava de “lei da boa vizinhança”: cada livro convocava outro que se inscrevia, por sua vez, em uma rede bem complexa de associações variáveis. Sua própria pesquisa justificava essa disposição geral, sempre mutável, e era o pesquisador que julgava se um conjunto de livros seriam ou não “bons vizinhos”.

> Se a “Memória” – Mnemosyne – está inscrita no portal de entrada do *Warburg Institut* em *Woburn Square*, a “lei da boa vizinhança” define tanto a topografia de suas coleções quanto as práticas acadêmicas que estas solicitam. A lei funcionava primeiro como o princípio organizador da Biblioteca, determinando sua disposição assim como o argumento expansionista de suas coleções. Cada livro, e cada livro recém-adquirido, deve provocar uma conversa com o seu vizinho: faça uma pergunta, forneça uma resposta. O resultado é uma conversa infinita e coerente (Steinberg, 2012, “The law of the good neighbor” *In: Common Knowledge* 18, p. 128, tradução nossa).

A organização dos livros, em seu agenciamento bem sutil, um tipo também de montagem, deveria servir de guia ao leitor que percorria as diferentes estantes e prateleiras. O movimento do próprio leitor se fazia necessário para que os nexos entre os livros de campos distintos pudessem emergir. A KBW foi sem dúvida o desdobramento mais concreto, perene e, também, público, de sua forma de pensar, ou de seu espaço de pensamento (*Denkraum*), como ele dizia. Sem dúvida, a biblioteca era – e ainda procura ser até hoje, no Instituto Warburg em Londres –, um espaço de pensamento vivo, a mais evidente herança, ou sobrevivência, warburguiana.

> A princípio, essa tinha sido a empreitada de um homem só e de um único universo de questões: é muito estranho – ainda hoje se pode senti-lo nas prateleiras do Instituto Warburg em Londres – usar um instrumento de trabalho que leva a tal ponto a marca dos dedos do seu construtor. Se a biblioteca Warburg resiste tão bem ao tempo, é porque os fantasmas das perguntas formuladas por ele não encontraram conclusão nem repouso (Didi-Huberman, 2013 [2002], p. 36).

A KBW precisou ser transferida em 1933, de Hamburgo para Londres, após a morte de seu fundador, por causa da consolidação do regime nazista. Transformou-se no prestigioso *The Warburg Institute*, que foi associado à Universidade de Londres a partir de 1944[1]. Fritz Saxl que, durante anos,

foi responsável pela biblioteca com Gertrud Bing[2], contou sobre a transferência da KBW para Londres, o que garantiu sua sobrevivência:

> A transferência do Instituto Warburg para Londres, em 1933, foi um acontecimento excepcional. Um dia, vê-se chegar pelo Tâmisa um barco carregado de seiscentas caixas de livros, estantes metálicas, separadores, máquinas de encadernar, instrumentos fotográficos, etc. Mais de 900 m^2 seriam necessários para receber a biblioteca (...) Era uma aventura no mínimo estranha desembarcar com algo como 60.000 livros no coração de Londres (Saxl, F. "L'histoire de la bibliothèque de Warburg (1886-1944)" [1944] *In:* Gombrich, 2015, p. 311).

Pela KBW e pelo novo instituto londrino, passou uma série de historiadores e intelectuais bastante conhecidos, tais como Ernst Cassirer, Gustav Pauli, Erwin Panofsky, Karl Reinhart, Edgar Wind, Ernst Gombrich. Entre vários outros warburguianos que frequentaram a biblioteca mais recentemente, estão Carlo Ginzburg, Giorgio Agamben e Georges Didi-Huberman.

Para os que ainda não estavam habituados ao pensamento warburguiano, a KBW – esse laboratório prático e materializado de suas próprias teorias – parecia um "labirinto", praticamente impossível de ser apreendido, como aconteceu com o filósofo Ernst Cassirer em sua primeira visita, no

início dos anos 1920. Para ele, a KBW reunia, mais do que uma coleção de livros, uma coleção de problemas, era efetivamente uma biblioteca de questões ou de perguntas, como dizia Fritz Saxl. Salvatore Settis, autor do excelente artigo "Warburg *continuatus*" no *Quaderni Storici* (1985), buscou decifrar a chave da organização mutante – o chamado "princípio da boa vizinhança" da KBW – em suas diferentes sedes (tanto em Hamburgo quanto em Londres). Settis tomou como ponto de partida de seus estudos exatamente os diferentes relatos da experiência de Cassirer ao visitar a KBW, guiado pelo então responsável pela biblioteca, Fritz Saxl, quando Warburg esteve internado. Essa experiência foi tão intensa e avassaladora que, em diferentes ocasiões, foi relatada pelo próprio Cassirer, por sua esposa, Toni Cassirer e, também, por seu guia, Saxl.

> Lembro-me de que Ernst, depois de sua primeira visita à biblioteca, voltou para casa num estado de grande excitação (coisa raríssima nele), e me contou que essa biblioteca era algo absolutamente único e grandioso; que o doutor Saxl, que lhe mostrara, lhe parecera um homem realmente maravilhoso e original. Ernst acrescentou, entretanto, que, após a visita guiada através das longas filas de estantes, sentira a necessidade de lhe dizer: "**Nunca voltarei aqui, porque, de outra forma, neste labirinto acabaria me perdendo**". A descoberta da Biblioteca Warburg foi para Ernst como a descoberta de uma mina, onde

podia achar um tesouro atrás do outro (Cassirer, T. apud Settis, S. "*Warburg Continuatus*". (1985) *In:* O poder das bibliotecas. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000. p. 110, grifo nosso).

Um dia memorável nos anais do Instituto, Cassirer veio visitar a biblioteca que Warburg constituíra em mais de trinta anos. Eu o guiei: era um visitante afável que escutava com atenção enquanto eu lhe explicava as intenções de Warburg, o qual fazia questão de pôr os livros de filosofia ao lado dos de astrologia, de magia, de folclore, e de aproximar as seções sobre arte das sobre literatura, religião e filosofia. Para Warburg, o estudo da filosofia era inseparável do estudo da mentalidade dita primitiva: no estudo da linguagem figurada da religião, da literatura e da arte, nem um nem outro podia ficar isolado. Essas ideias tinham encontrado expressão numa disposição pouco ortodoxa dos livros nas estantes. Cassirer o compreendeu imediatamente. Assim, ao se despedir, ele me disse, com sua maneira clara e amável: "**Esta biblioteca é perigosa. Terei de evitá-la completamente ou nela me encerrar durante anos**. Os problemas filosóficos nela implícitos são vizinhos dos meus, mas o material histórico que Warburg reuniu é tal que me esmaga" (Saxl, F. apud Settis, S. (1985), 2000, p. 111, grifo nosso).

(...) **esta biblioteca não é uma simples coleção de livros, e sim uma soma de problemas**. E não foram os domínios abrangidos pela biblioteca que provocaram em mim essa

> impressão, mas foi o princípio organizador da biblioteca que me impressionou, princípio muito mais importante que a simples extensão dos domínios abarcados. Aqui, com efeito, a história da arte, a história da religião e do mito, a história da linguística e da cultura estavam não só colocadas uma ao lado da outra, mas ligadas uma à outra, e todas ligadas a um centro ideal: a sobrevivência do antigo, um problema de natureza puramente histórica (Cassirer, E. apud Settis, S. (1985), 2000, p. 112, grifo nosso).

Um dos mais conhecidos livros de Cassirer, *Filosofia das formas simbólicas (Philosophie der symbolischen Formen*, v. 1 de 1923 e v. 2 de 1925), deve muito à KBW, o que o filósofo reconheceu no prefácio do segundo volume. O professor da Universidade de Hamburgo também evocou a KBW no elogio fúnebre a seu fundador em 1929:

> A imagem desse homem se impôs a mim muito antes que o conhecesse. Eu poderia dizer que fiquei quase esmagado quando, há mais de oito anos, atravessei pela primeira vez as salas cheias de livros da Biblioteca Warburg. Essa cadeia ininterrupta de livros me parecia como que envolvida pelo sopro de um mágico, que pairava sobre ela como em virtude de uma lei prodigiosa. E, quanto mais eu penetrava no sentido oculto dessa biblioteca, tanto mais essa primeira impressão se reforçava, se confirmava. Da sequência de livros emergia, de forma cada vez mais clara,

> uma série de imagens, temas e ideias originais, e, por trás de sua complexidade, eu acabava vendo se destacar a figura clara e dominante do homem que construíra essa biblioteca.

Warburg se confundia com sua biblioteca que, por sua vez, se confundia com sua forma de pensar, ou melhor, com o seu espaço de pensamento (*Denkraum*). Acentuam-se aqui, a partir de Settis (2000, p. 127), dois pontos estreitamente ligados: em primeiro lugar, a KBW reflete substancialmente o trabalho de seu fundador – ela foi concebida como um itinerário mental (*itineratium mentis*) destinado a "conduzir" o leitor ao longo de vias determinadas (as perguntas do próprio Warburg), que não desembocam forçosamente em saídas, elas próprias predeterminadas –; em segundo lugar, o "itinerário" é concebido de tal maneira que a passagem de um setor para outro seja percebida como "natural". Pode-se acrescentar, à guisa de comentário, que é justamente este "natural" (a correspondência entre o percurso mental – entre os problemas – e o percurso físico – entre os livros) que transforma o "labirinto" em "prisão" (o grande temor de Cassirer). Essa prisão cativa a atenção do leitor, obrigando-o ora a se deter num nó (de problemas, de livros) que ele não esperava de modo algum encontrar, ora a seguir um fio (uma estante) que lhe parecia marginal, mas "pode conter a informação vital para sua pesquisa". Mesmo hoje, a riqueza e a proposta dessa biblioteca residem no cruzamento das

perguntas que o leitor faz ao entrar nela com as que, sem as ter resolvido, Warburg canalizou num encadeamento de livros fisicamente perceptível para os mais atentos.

A KBW é tanto um espaço de pensamento quanto uma coleção de problemas, sua forma de organização e de classificação heterodoxas que possibilitam vários percursos distintos é um reflexo da própria forma de pensar de seu criador, de suas escolhas epistemológicas mais profundas. A própria existência, sobrevivência e permanência da biblioteca ainda hoje, questiona materialmente – assim como, de forma menos perene, o *Atlas Mnemosyne* também o faz – a pertinência de fronteiras (a "polícia das fronteiras", como dizia Warburg) entre os diferentes campos disciplinares. Seu princípio básico era o atravessamento constante das fronteiras entre os diferentes campos do conhecimento. A KBW, além de reunir as disciplinas de forma dinâmica, também respeitava o princípio warburguiano da atenção aos detalhes ("o bom Deus se esconde nos detalhes" - *der liebe Gott steckt im Detail*), às pequenas coisas, mesmo as mais insignificantes, o que explica sua profusão de documentos e publicações tão heterogêneos, de campos disciplinares e de origens tão variados.

O critério mais evidente de escolha de Warburg como colecionador de livros parecia ser o mesmo princípio da sua classificação: a "boa vizinhança", ou seja, a conexão possível entre os livros (e os saberes), a relação entre um determinado livro e os demais. Só não haveria lugar para livros que não

se relacionassem aos demais, seja por uma relação por proximidade, seja, ao contrário, por contraposição. Essas relações e conexões eram sempre mutáveis, dependiam diretamente das pesquisas em curso.

> Um motor que ajuda você a pensar; um motor para pensar com, para pensar sobre. Mas, para o que mais, alguém poderia perguntar, são bibliotecas de pesquisa? (...) No caso da Biblioteca de Warburg, a interação, tanto consciente quanto inconsciente, com seu arranjo, sua disposição, é parte fundamental da experiência dos leitores. *Une machine à penser*: não foi por acaso que Fritz Saxl sonhou com Le Corbusier (ou Gropius) como um possível arquiteto para a Biblioteca Warburg, em Hamburgo (Guinzburg, C. "*Une machine à penser*" *In: Common Knowledge* 18, 2002, p. 79, tradução nossa).

O historiador Carlo Ginzburg chamou a KBW de "uma máquina de pensar" (*une machine à penser*, em francês no original), a mesma expressão foi usada por Patrick Geddes para nomear seus estranhos diagramas (*thinking machines*), mas Ginzburg relacionou a *machine à penser* warburguiana com a *machine à habiter* (máquina de morar) corbusiana, em alusão ao que ele chamou de "sonho" de Saxl[3]. Para evitar essa associação maquínica da arquitetura moderna racionalista, muito ligada a uma visão progressista e linear da história, preferimos usar o termo do próprio Warburg, espaço de

pensamento (*Denkraum*). Para o historiador da arte, o espaço de pensamento era o momento de reflexão sobre as sobrevivências (*Nachleben)*, mas também o momento de sua atualização pela memória.

É importante entender esse caráter dinâmico, em movimento, de atravessamento e atualização constantes, da noção de sobrevivência, que também pode ser encontrado na ideia de "boa vizinhança" que é a base da KBW. Há um claro princípio de errância entre os livros, estantes e andares da biblioteca que possibilita aos pesquisadores criar suas próprias conexões entre diferentes saberes, entre as disciplinas voluntariamente imbricadas de forma complexa na KBW, e também permite que eles se percam – como temia Cassirer, com seu medo infundado de se perder entre as fileiras da KBW – para assim se desprenderem de suas convicções e certezas mais arraigadas. Warburg evitava ao máximo simplificar a organização, pois via também um caráter pedagógico nesta errância[4] dos estudantes e pesquisadores por entre os livros mais díspares. Queria incentivá-los a se tornarem o que ele chamava de "aventureiros científicos" (*wissenschaftlichen abenteurer).*

> No início dos anos 20, no *Vorträge der Bibliotek Warburg,* Saxl descreve a biblioteca como um *espaço de questões:* "Trata-se de uma biblioteca de questões, e seu caráter específico consiste justamente em que sua classificação obrigue a entrar nos

> problemas". Warburg considerava que a biblioteca deveria opor algumas resistências a qualquer pesquisa superficial. Era impossível percorrê-la sem se ver preso na rede de questões tecida pelo historiador hamburguês, era impossível permanecer só na superfície dos problemas (Hagelstein, M. "Mémoire et Denkaum" *In: Conserveries mémorielles* 5, 2008, tradução nossa).

Georges Didi-Huberman considera que a função principal da KBW – "espaço rizomático", *opus magnum,* "biblioteca de trabalho" e "em trabalho" – era precisamente realizar esse permanente "deslocamento epistemológico", produzir efeitos de atravessamento por percursos distintos, uma forma bem original de organizar a chamada transdisciplinaridade. Didi-Huberman, citando Foucault, relaciona o trabalho da KBW a uma verdadeira "arqueologia dos saberes" e também a uma possível "arqueologia da cultura".

Sem dúvida a KBW multiplica as possíveis ligações entre distintos saberes e funciona, ainda hoje, como poderosa arma a favor da abertura de todas as fronteiras dos campos disciplinares e, também, de todo tipo de migrações (*Wanderungem*), seja entre os livros, saberes, perguntas, imagens, os próprios leitores. Novamente a exploração do deslocamento, do intervalo, do limiar, do entre – das passagens, das aberturas, dos choques –, se coloca assim como fundamental para Warburg. Como também ocorreu na montagem de seu Atlas, os problemas, as questões e os nexos mais

improváveis poderiam surgir entre as disciplinas, entre as prateleiras, entre os livros, entre os estudiosos, sempre deslocando e levando os saberes para além das fronteiras habitualmente estabelecidas.

> Imaginada por Warburg desde 1889 e erguida entre 1900 e 1906, essa biblioteca constituiu uma espécie de *opus magnum* em que seu autor, embora secundado por Fritz Saxl, provavelmente se perdia tanto quanto construía seu "espaço de pensamento". Nesse espaço rizomático – que, em 1929, abarcava 65 mil volumes –, a história da arte como disciplina acadêmica foi posta à prova de uma desorientação organizada: em todos os pontos em que havia *fronteiras* entre as disciplinas, a biblioteca procurava estabelecer *ligações.* Mas esse espaço ainda era a *working library* de uma "ciência sem nome": biblioteca *de trabalho,* portanto, mas também biblioteca *em trabalho* (Didi-Huberman, G., 2013 [2002], p. 35).

Na conferência de reabertura (2017) da biblioteca do *Institut Nacional d'Histoire de l'Art* (INHA), em Paris, na belíssima e reformada sala Labrouste (da antiga BNF), Didi-Huberman começou sua fala defendendo princípios claramente warburguianos: "uma biblioteca é bem mais do que a soma de seus próprios livros. É um dispositivo de criação de ideias. É uma máquina de inventar saberes". E, ao final de sua exposição, explorou – antes de passar a falar em Walter Benjamin,

leitor assíduo da BNF e defensor das aberturas disciplinares ou da "indisciplina benjaminiana" como diz Didi-Huberman –, a biblioteca como princípio de liberdade:

> "Mas não há, por definição, máquinas de liberdade", escrevia Foucault. Uma biblioteca será então uma abertura ou um fechamento de saberes potenciais em função do uso feito por cada um, se consideramos verdade que a liberdade é uma prática e não uma simples qualidade intrínseca, desta ou daquela organização do espaço. A liberdade, em uma biblioteca, consiste, por exemplo, em passar de um livro para outro que não seja diretamente a escolha mais evidente, ou seja, precisamente o que conseguiu antecipar a classificação da biblioteca Warburg. Passar de um livro a outro de maneira eventualmente desorientada, centrífuga, e, mais ainda, fazendo que os livros se encontrem em um mesmo local de trabalho: isso se chama montagem, prática experimental e heurística por excelência destinada a trabalhar com *todos os livros abertos* e a ver o que acontece por tê-los mobilizado juntos – tê-los colocado em movimento, em deslocamento – para que eles se respondam (Didi-Huberman, 2017, tradução nossa).

> A novidade do meu método prende-se a que, para explicar a psicologia da criação artística, reúno documentos provenientes do campo da linguagem, bem como das artes plásticas ou do mundo do drama religioso. Para consegui-lo, eu e meus

> companheiros de pesquisa precisamos ter diante de nós os documentos, isto é, livros e imagens, dispostos em grandes mesas, a fim de podermos compará-los, e esses livros e imagens devem estar ao alcance da mão, sem dificuldade e instantaneamente. Por isso, necessito de uma verdadeira *arena* com mesas, para ter à mão os livros comuns e o material iconográfico (Warburg apud Michaud, 2013 (1998), p. 233).

Na famosa sala oval da KBW de Hamburgo ficavam dispostas as grandes mesas onde essa experiência de "trabalhar com *todos os livros abertos*", a prática da montagem (processo constante de montagem-desmontagem-remontagem), era efetivamente possível para pesquisadores, estudantes universitários e bolsistas do Instituto. Nessa sala, onde Warburg compunha e expunha suas montagens, construída em forma elíptica – evocando a busca de uma cosmologia particular – como área de trabalho, mas também como "arena", aconteciam também os debates, conferências, aulas e apresentações das mais diversas.

Mesmo que essa sede de Hamburgo, inaugurada em 1926, tenha sido a única de cuja construção Warburg tenha, de fato, participado, até mesmo nos menores detalhes do prédio de quatro andares, o princípio warburguiano de provocar uma "aventura científica" sobrevive de certa forma até hoje. Pode-se relacionar o percurso mental de um pensamento, o espaço de pensamento, ao percurso arquitetônico do prédio e ao próprio percurso corporal feito pelos pesquisadores e

leitores, ou seja, o espaço físico e corporal, o que ocorre pela errância através dos livros (e dos saberes) e das estantes da biblioteca organizadas pela "lei da boa vizinhança"[5].

> Durante quarenta anos Warburg comprou livros, mas nunca de maneira imparcial como faz um bibliotecário para leitores anônimos. Ele comprava sempre com a intenção de adquirir novos conhecimentos fundamentais para seu próprio trabalho e seu pensamento era tão coerente que ele pôde deixar para o público, ao final de sua vida, uma biblioteca perfeitamente agenciada onde todas as seções se articulavam de formas distintas. Os livros estavam divididos em 4 andares. No primeiro ficavam os volumes sobre os problemas gerais da expressão e sobre a natureza dos símbolos. Onde se passava da antropologia à religião e da religião à filosofia e à história da ciência. No segundo andar ficavam os livros sobre expressão artística, sobre sua teoria e sua história. O terceiro era dedicado à linguagem e à literatura, e o quarto às formas sociais da vida humana: história, direito, folclore e assim por diante. (...) No trabalho de Warburg, o pesquisador guiava sempre o bibliotecário, e o bibliotecário restituía ao pesquisador o que havia recebido (Saxl, F. "*L'histoire de la bibliotèque de Warburg (1886-1944)*" [1944] *In:* Gombrich, 2015, p. 307, tradução nossa).

Settis explica em seu artigo as organizações distintas da biblioteca em suas diferentes sedes, que sempre teriam respeitado uma divisão em quatro seções distintas: Imagem,

Palavra, Orientação e Ação. Essa era a ordem ascendente da última disposição nos quatro andares da biblioteca (a partir de 1958), que ainda podemos ver no Instituto Warburg em Londres[6]. Na nota histórica (*Historical note)* do catálogo da biblioteca (*Catalogue,* de 1952) essa terminologia empregada – que consta do emblema da biblioteca e explicita a organização ainda hoje – é explicada da seguinte forma: "A biblioteca devia conduzir à imagem visual (*Bild)*, como a primeira etapa da consciência do homem, à linguagem (*Wort)* e, daí, à religião, à ciência e à filosofia, que são todas produtos da pesquisa do homem em busca de orientação (*Orientierung)* – a própria razão da história –, busca que influencia seus modelos de comportamento e suas ações. A ação, o cumprimento dos ritos (*drômera)* é ultrapassada, por sua vez, pela reflexão, que reconduz à formulação linguística e à cristalização dos símbolos-imagens, e o ciclo é completado" (citado por Settis, S., p. 132). Apesar de esses últimos arranjos, feitos por Bing até 1964, a partir das sedes londrinas, terem sido feitos sem a presença de Warburg, acredita-se que essa mesma terminologia já fosse usada por ele na última sede ainda em Hamburgo. Segundo Settis, a grande diferença era que, na antiga KBW, com a disposição feita por Warburg em 1926, os quatro andares da biblioteca seguiam outra ordem, partindo da Orientação, passando por Imagem e Palavra, e terminando com Ação, no último andar.

> (...) o ordenamento de Hamburgo, que coloca *Bild* e *Wort* (tomados sob um denominador comum, *Ausdruck*) no interior de um percurso cujos extremos são *Orientierung* e *Drômeron*, parece corresponder mais à preocupação inicial de Warburg de pôr a expressão artística (em particular das imagens) num quadro complexo de relações que ultrapassariam as fronteiras disciplinares habituais. Assim, se *Ausdruck* (*Bild* e *Wort*) vem "após" *Orientierung* na topografia dos problemas, mais forte ainda é a afirmação de que a expressão (através das imagens e das palavras) encontra o seu quadro interpretativo no estudo dos mecanismos da memória social, que se movem entre os polos de *Orientierung* e *Drômenon* (Settis, S. p. 135).

Essa interpretação de Settis (1985) – que tem por base o texto de Saxl (1944) publicado no livro de Gombrich (1970) – foi contestada por Stockhausen (1992) a partir de novos documentos que comprovariam que a organização da última sede em Hamburgo seria: 1. *Bild;* 2. *Orientierung*; 3. *Wort*; e 4. *Drômeron*. Em nota de 1995, Settis respondeu dizendo que deve ter havido então diferentes organizações das quatro seções pelos quatro andares ainda na sede de Hamburgo, como também ocorreu em Londres. Ele passou a identificar, então, ao menos quatro estados da organização das seções da KBW[7]. De fato, há um caráter frequentemente mutante da organização da biblioteca desde sua criação, quando, ainda em sua casa, Warburg mudava seus livros de lugar constantemente.

Ora, o mais fascinante da KBW era precisamente, como foi proposto por Warburg, manter esse espaço em movimento[8], em constantes atravessamentos: entre os livros e através deles, dos leitores, das seções, das ideias e, sobretudo, dos saberes e dos campos de conhecimento.

Em visita recente à biblioteca do Instituto Warburg em *Woburn Square*, diferentes *Surveys* em forma de livro, como os volumes de Londres *(Survey of London,* 1º volume de 1900), estavam, em sua maioria, no 1º andar, *Image*, nas estantes dedicadas à seção história da arte, que inclui um grupo de publicações de história da arte geral, fontes literárias, interpretação, estética e topografia; e outro de iconografia e sobrevivência da arte antiga, entre a seção arte moderna e a seção arte antiga e arqueologia. Mas os *Surveys* de diferentes cidades também poderiam estar no 3º andar, *Orientation*, em particular, na seção *Magic & Science*, ao lado dos outros tipos de atlas cosmológicos. Há uma série de publicações de tábuas de constelações, das mais variadas, que ficam ao lado de Atlas de todos os tipos: astrológicos, biológicos e de diferentes cartografias, na subseção geografia, exploração e cartografia. Encontra-se também uma série de livros sobre questões urbanas[9] no 4º andar, *Action*, tanto na parte dedicada a sociedade e cultura – que inclui psicologia, antropologia, folclore, posição da mulher, história da música, teatro, festivais, tecnologia, transporte, comércio, opinião pública, lei, sociologia e teoria política – quanto na dedicada à

história. Como vimos, a classificação atual não é a mesma da época de Warburg: a coleção continuou a crescer – chegou a Londres com 60 mil volumes e hoje tem mais de 300 mil –, mas a KBW mantém, dentro do possível a "lei da boa vizinhança", mesmo tendo precisado ser adequada ao catálogo geral da Universidade de Londres.

Da mesma forma que podemos considerar a KBW a *opus magnum* de Warburg, a sua maior herança ainda viva em Londres, poderíamos considerar de forma semelhante a *Outlook Tower* (OT, torre panorâmica) – a Torre de observação ou observatório, centro de estudos experimentais e laboratório urbano – que Geddes montou em 1892, no *Short's Observatory,* um antigo observatório em desuso, que já abrigava uma câmera obscura, em Castlehill, na *Edinburgh Old Town*, e que, apesar de inúmeros problemas financeiros[10], funcionou por algum tempo após a morte de Geddes. Um dos últimos responsáveis pela Torre, amigo próximo de Geddes, Edward Mc Gegan, explicou a relação intrínseca entre uma instituição, a OT, e o pensamento geddesiano:

> A Torre, em um sentido bastante real, era ao mesmo tempo a maior fonte de inspiração de Geddes e sua mais constante colaboradora. A questão, o que não pode deixar de ser enfatizado firmemente, é que Patrick Geddes – tanto em sua personalidade quanto como pensador ou ainda como homem de ação – não pode ser corretamente compreendido sem uma clara e

> abrangente compreensão de como ele pensava que a Torre deveria ser, e do que a Torre constantemente lhe fornecia (Mc Gegan apud Boardman, 1944, p. 192, tradução nossa).

Ao contrário da Biblioteca de Warburg, que sobrevive até hoje, apesar de mudar várias vezes de edificação e até mesmo de cidade e país, a Torre, que abrigou o que seria a *opus magnum* de Geddes, ainda existe hoje materialmente em Edimburgo, mas perdeu completamente seu sentido e seu uso peculiar para o estudo das cidades e das regiões[11]. De forma análoga à organização em quatro andares da KBW, a *Outlook Tower* (OT) foi montada em seis andares com uma câmera obscura, que funciona até hoje, no último andar. Ao longo dos seis andares, vários *Surveys* ficavam expostos.

Para muitos, a torre de observação geddesiana era uma verdadeira Torre de Babel, seguindo a mesma lógica das montagens tidas como "caóticas", da mesma forma que Abercombrie definiu a mostra de cidades de 1910 como o "pesadelo de complexidade" e "câmera de tortura para almas simples". Os seis andares eram assim divididos, de baixo para cima: *World, Europe, Language, Scotland, Edinburgh* e *Prospect – Camera* (Mundo, Europa, Língua, Escócia, Edimburgo e Prospecto – Câmera). Os atravessamentos propostos buscavam uma visão sinóptica da questão urbana e regional, que nada tinha de sintético, pelo contrário, mostrava uma multiplicidade de pontos de vista, de *Outlooks*, ao

mesmo tempo, uma coexistência de diferentes formas de observar e compreender as cidades e suas regiões, com base em diferentes *Surveys*.

Como na KBW de Warburg, a organização na OT de Geddes também não era fixa, segundo relatos variados e, por vezes, contraditórios – o que reforça a ideia de mudanças frequentes, de diferentes montagens –, os *Surveys* ficavam expostos pelas paredes e outros suportes, como ficavam nas mostras geddesianas itinerantes de cidades ou no Atlas da memória warburguiano na KBW. As montagens-desmontagens-remontagens constantes, a partir das necessidades de mostras externas, também eram frequentes, uma vez que o material da OT serviu para mostras de cidades. A organização parecia seguir também algo bem próximo da "lei da boa vizinhança" de Warburg.

Na Torre também foram expostas, até mesmo nos vitrais (alguns expostos hoje no Patrick Geddes Centre) de suas janelas, algumas máquinas pensantes geddesianas (*thinking machines*), grandes esquemas diagramáticos que Geddes criou para guardar e depois expor suas ideias a partir de uma cegueira temporária causada por excesso de uso do microscópio. Em sua missão no México entre 1879 e 1880, ele fora obrigado a ficar em um quarto escuro, onde exercitou seu pensamento abstrato criando esses estranhos diagramas como mapas mentais, como a já citada *Valley Section* e também seu diagrama esquemático *Place, Work, Folk,* que fazia

parte de outro diagrama: *The Notation of life*. Uma boa parte desses diagramas – depois chamados de *thinking machines* – foram inicialmente feitos por Geddes para registrar suas próprias ideias de forma simples e esquemática, enquanto estava com a visão comprometida. Eram palavras em papéis que se dobravam, criando diferentes possibilidades de associações de ideias, uma forma de pensar por dobras, redobras e desdobras.

Uma das mais conhecidas e complexas "máquinas pensantes" geddesianas é *The Notation of life*, também chamada de *The Charting of life* (Notação ou cartografia da vida), dividida em quatro partes (grandes retângulos) – *Acts, Deeds, Facts, Thoughts (dreams)* (atos cotidianos, atos expressivos, fatos [experiências], pensamentos, [sonhos]) –, cada uma subdividida em nove partes diretamente relacionadas. Em *Acts,* em cima e à esquerda, está a tríade geddesiana *Place, Work, Folk,* relacionada a três campos distintos – geografia, economia, antropologia –, que se desdobram em várias correlações (*place-work, place-folk, work-place, work-folk, folk-place, folk-work*). Um eixo – *Chord of simple practical life* – atravessa os retângulos centrais chegando ao centro do papel/diagrama levando à cidadela (village/town); em *Deeds,* em cima, à direita, as subdivisões são bem mais complexas e giram em torno das ideias de eto-política (*etho-polity),* sinergia (*sinergy)* e realização (*achievement)*, os desdobramentos são bem variados, passando pela morte, tragédia, ritmo, natureza e arquitetura,

história, comédia, amor, sabedoria, arte sacra etc. O eixo que atravessa o diagrama, chegando ao seu centro – *Chord of expression of effective life –,* leva à cidade em ato expressivo (*City in deed).* Na parte inferior do diagrama, temos, à esquerda, *Facts*, que se subdivide em diferentes associações de sentidos, experiências e sentimentos; à direita *Thoughts (dreams),* subdividida em diferentes associações de emoções, ideações (*ideation*) e imagens (*imagery)*, relacionadas a filosofia, poesia, ciência, imaginação etc.

A própria Torre seria como uma versão construída dos diagramas geddesianos, a sua mais concreta "máquina pensante". A OT seria um exemplo material de sua forma de pensar, como a KBW também foi para Warburg. Para Geddes, o mais importante nos diagramas eram todos os seus possíveis atravessamentos, cruzamentos, dobraduras ou desdobramentos das ideias em um contexto sempre generalista: educacional, artístico, biológico, botânico, histórico, geográfico, antropológico, psicológico etc. No caso da Torre, que funcionava como observatório e laboratório urbanos, eram as mais diferentes formas de observar, apreender e compreender a vida das cidades e de seus habitantes, a partir das mais diferentes e complementares formas de observar e perspectivas, tanto disciplinares quanto de tempos, lugares e escalas.

Charles Zueblin, professor da Universidade de Chicago, publicou um artigo no *American Journal of Sociology,* em março de 1898, após visitar a OT e a descreveu como o "World's First

Sociological Laboratory"[12]. Não podemos esquecer o próprio nome da torre geddesiana, *Outlook* (panorama, perspectiva ou ponto de vista[13]), que remetia aos antigos panoramas de cidades, pinturas murais, em boa parte circulares, onde o visitante entrava para experimentar diferentes paisagens urbanas. A OT também foi sede de outra iniciativa de Geddes, uma editora, a "*Patrick Geddes & Collegues*" que publicou vários panfletos, livros e uma revista editada a partir das estações (primavera, verão, outono, inverno), a *The Evergreen*[14] – *A Northern Seasonal.* A revista reunia textos científicos, literários, trabalhos artísticos e em particular aquilo que Geddes e seu grupo entendiam como uma herança celta ou escocesa. No primeiro número (*Spring*, 1895), Geddes publicou dois textos "*Life and its Science*" e "*The Scots Renascence*"[15], mas havia também uma ampla participação de seus amigos estrangeiros, sobretudo dos franceses; no segundo número (*The Book of Autumn*, 1895), por exemplo, temos dois textos publicados em francês, um de Abbé Félix Klein, "*Le Dilettantisme*", e outro assinado por Élisée Reclus, "*La Cité du Bon Accord*".

O maior intuito de Geddes na OT, como nos seus diferentes *Surveys,* também expostos em suas mostras, era exercitar e mostrar ao público visitante o que ele chamava de visão sinóptica, que não era uma síntese em um único *outlook* mas sim uma coexistência de várias diferentes formas de ver, uma multiplicidade de *outlooks* de campos distintos: geográfico, histórico, social, antropológico, geológico, botânico,

metereológico etc. A Torre reunia *outlooks* em uma multiplicidade também de escalas, da visão mais de perto, como Geddes tinha ao observar os sinais de vida em seu microscópio, por simples observação direta *in loco* das ruas do centro da cidade a partir dos balcões ou do terraço (mirantes) ou através das lentes da câmera obscura – um quarto escuro como o interior de uma enorme máquina fotográfica, com o mesmo sistema de lentes e espelhos, em que o visitante entra e vê as projeções do exterior ao vivo em uma mesa branca circular, como uma tela redonda horizontal –, até as mais diferentes *Surveys* de diferentes cidades mais distantes do mundo, passando obviamente pelo *Survey* detalhado de Edimburgo e de sua área mais central, onde fica a Torre.

Além do *Surveys* que já apresentavam materiais bem heterogêneos – pinturas, mapas, fotografias, maquetes, etc. – já formando montagens, havia também na Torre os diagramas ("máquinas pensantes"), vitrais temáticos[16], imagens sobrepostas em dioramas, outros tipos de panoramas, perspectivas e diferentes globos terrestres expostos[17]. Tratava-se do que Geddes também chamou de uma rica "*Encyclopaedia Graphica*", que também estava relacionada com seu apoio[18] à fundação da *Old Edinburgh School of Art*, que funcionou entre 1892 e 1900 e esteve diretamente associada à OT e suas experiências gráficas. Uma grande questão para Geddes, que também vimos em Warburg, era de como expressar ideias a partir de montagens de imagens, ou ainda, em Geddes,

a partir de máquinas pensantes, gráficos ou diagramas. Tratava-se de uma verdadeira "exposição de multiplicidades", como Didi-Huberman se referiu ao Atlas warburguiano:

> Warburg tinha sem dúvida compreendido (...) que as multiplicidades, nas quais seu pensamento se arriscava tantas vezes a extraviar-se, constituíam na verdade o objeto mais precioso, o mais insubstituível e central – ainda que centrífugo –, de seu método. O *Atlas Mnemosyne,* com seus bizarros conjuntos ou constelações de imagens, encontra sua razão de ser prática e teórica numa *exposição de multiplicidades* (Didi-Huberman, 2011, p. 259, tradução nossa).

Podemos entender a ideia de multiplicidade, tanto em Warburg quanto em Geddes, da forma como foi trabalhada por Deleuze, que, por sua vez, se baseou em Bergson, que a desenvolveu sobretudo no livro *Les Données immédiates*. Não por acaso Geddes se aproximou de Bergson, sobretudo a partir da Exposição de 1900, quando eles se encontraram pela primeira vez: "A multiplicidade não deve designar uma combinação do múltiplo e do um, mas, ao contrário, uma organização própria ao múltiplo como tal, que de forma alguma precisa de uma unidade para formar um sistema" (Deleuze, 1968, p. 236, tradução nossa). Ao contrário de uma organização de um conjunto tradicional, uma multiplicidade é composta por elementos vagos, incertos, contaminados,

impuros, pois se trata de uma composição sempre errante. Para Bergson, o tempo, ou a duração, era essencialmente uma multiplicidade, ou melhor, multiplicidades (que ele distinguia entre atuais e virtuais). Ainda segundo Deleuze, em seu livro *Le bergsonisme*:

> Nos parece que não se deu a necessária importância ao emprego desta palavra 'multiplicidade'. Ela não faz parte do vocabulário tradicional – sobretudo para designar um *continuum*. Não somente veremos que ela é essencial do ponto de vista da elaboração de um método, mas ela já nos explica problemas que aparecem em *Les Données immédiates* e que serão desenvolvidos depois. A palavra 'multiplicidade' não foi usada como um vago substantivo correspondente à noção filosófica bem conhecida do múltiplo em geral. Na verdade, *não se trata para Bergson de opor o Múltiplo ao Um, mas, ao contrário, de distinguir dois tipos de multiplicidade.* (...) O que é muito importante na noção de multiplicidade é a maneira como se distingue de uma teoria do Um e do Múltiplo. A noção de multiplicidade nos evita pensar em termos de "Um e Múltiplo" (Deleuze, 1997 [1966], p. 31, tradução nossa).

Philip Boardman, autor do primeiro livro sobre Geddes após sua morte, publicado em 1944 (em vida só foi publicada a biografia de Defries) – *Patrick Geddes: Maker of the Future* – relatou o que teria sido uma visita da OT guiada pelo próprio

Geddes, que, segundo ele, começava nos arredores da torre, ainda pelas ruas do entorno. Ao entrar na Torre, Geddes – que Boardman chamava de "o professor", como muitos outros que o conheceram – fazia com que seus visitantes subissem todos os andares correndo pela escada estreita, indo direto para a câmera obscura no último andar. Após mostrar as imagens de toda a cidade e seus arredores no escuro, ao sair para o terraço, Geddes explicava: "Talvez vocês tenham se perguntado por que eu os apressei da rua até aqui? Bem, porque o esforço de subir correndo faz o sangue circular mais rapidamente, e assim limpa o nevoeiro do cérebro para prepará-los fisiologicamente para a emoção mental desses vários *outlooks*". Depois de passar por várias galerias e fazer longas explicações sobre o que se via, Geddes continuava: "Como alguém pode entender este mundo, para não mencionar melhorá-lo, se não conseguir enxergá-lo com precisão? Nós reeducamos nossos olhos para que possamos, antes de tudo, ter um contato visual mais efetivo com a realidade externa. Agora a Torre pode fazer exatamente isso a partir dos panoramas complementares das galerias e através da câmera obscura". Passando por mais alguns dos diferentes *outlooks*, Geddes começava a falar das diversas disciplinas envolvidas na montagem da OT:

> Olhe aqui agora, não acabamos de saquear os artistas, geólogos, historiadores e botânicos? (...) É preciso pouca imaginação para

perceber que esses *outlooks* elementares da geologia, meteorologia e assim por diante, que mostrei há alguns instantes, são realmente ferramentas que permitem a qualquer pessoa inteligente encontrar seu caminho até qualquer ciência que escolha. Naturalmente, ainda estamos longe dos cofres sagrados, onde estão guardadas as melhores pepitas da casa da ciência. O que temos de tesouros geológicos ou botânicos na Torre pareceria insignificante para os especialistas; no entanto, como veremos em breve, é possível combinar essas ninharias roubadas de todas as ciências para criar coisas de valor extraordinário: ideias e insights e interpretações que são literalmente mais preciosas do que ouro (Geddes apud Boardman, 1944, p. 183).

Neste ponto, nossas cabeças estão ainda se recuperando da rapidez com que viajamos através do tempo e do espaço, da pré-história para o futuro e de Edimburgo para os limites do universo e de lá de volta de novo. Nós protestamos que não podemos lidar com mais nenhum exercício mental, mas o Professor nos leva para um canto da sala. "Venham, venham!" ele insiste. "Aqui está o que você deve ver agora. Aqui está um complemento necessário para todos os *outlooks* do mundo externo". Atrás de uma porta cortinada descobrimos uma célula minúscula de paredes vazias e sem janelas que não tinha nada além de uma única cadeira. Olhamos sem compreender entre nós e, em seguida, para Geddes (Boardman, 1944, p. 184, tradução nossa).

Além da câmera obscura, do telescópio e de um complexo episcópio[19], havia também na Torre um pequeno espaço de meditação solitária e individual, que Amelia Defries, biógrafa de Geddes, chamou de *weaving of dreams* – tecelagem de sonhos (1928, p. 90). Tratava-se, para Geddes, de um importante local de recolhimento individual – uma "*Inlook Tower, so to speak*" como o próprio Geddes se referiu à célula de meditação – para o visitante poder fazer sua própria montagem mental, após observar tantos *outlooks*. O visitante da OT, após experimentar corporalmente várias situações distintas, ao passar pelos mais diferentes *outlooks* – de distintas disciplinas, de diferentes cidades, de diferentes escalas, da observação direta à visão mais longínqua, que iam do local ao global (a partir dos globos terrestres expostos) – após essa multiplicidade de possibilidades de observar, faria na célula de meditação individual seus próprios atravessamentos, sua própria montagem mental, para assim melhor compreender a complexidade da vida nas e das cidades e de suas regiões.

Como vimos, Geddes buscava apresentar todas as formas de observar conhecidas naquele momento, algumas vezes complementares e outras conflitantes, para compreender o ambiente físico e seus habitantes, a partir tanto de seu passado quanto de seu futuro possível, a partir do que estava visível mas também do invisível a olho nu. Entre um enorme Atlas edificado e uma Enciclopédia visual, a apreensão da cidade e da região se dava na OT por uma exploração

intelectual bastante complexa, completamente experimental, exploratória. Mas também se tratava de uma experiência corporal, física, a partir do próprio percurso pelos seis andares realizado dentro da Torre, de cima para baixo, e de diferentes índices ou indicadores (*index*), a que Geddes chamou de "Index Museum", segundo Murdo Macdonald:

> Geddes fala da torre como um índice de índices (*index of indexes*) ou um "Index Museum" e isso implica o potencial da *Outlook Tower* como um lugar de visão generalista, enxergando além das atividades em si mesmas, as relações entre atividades umas às outras: metafísico, metacognitivo e metassocial (*meta-physical, meta-cognitive, meta-societal*). Esse era, portanto, um museu no sentido mais ativo dessa palavra (no sentido de ser mais consciente das Musas) e um laboratório no sentido mais historicamente e filosoficamente consciente daquela palavra (um lugar de trabalho do próprio pensamento). Geddes cria um ambiente que encorajava a pessoa a se tornar um estranho no mundo do conhecimento, um nômade epistemológico capaz de viajar pelas fronteiras entre as áreas do conhecimento (Macdonald *In:* Welter e Lawson, 2000, p. 63, tradução nossa).

Macdonald insistiu que, a partir do nomadismo epistemológico, essas fronteiras disciplinares se tornavam, assim, áreas de pensamento próprias, entre os diferentes campos disciplinares. Como já explicitamos, tanto Warburg quanto

Geddes atuaram nesse momento da formação moderna das diferentes disciplinas na Europa do final do século XIX, início do XX, para problematizar e buscar a ampliação desses campos, visando a transformar as fronteiras disciplinares no que Walter Benjamin chamava de experiências liminares[20].

Christine Boyer em seu livro *The City of Collective Memory* (1994), título bastante geddesiano e também profundamente warburguiano, também considerou que Geddes seria um exemplo de uma visão liminar (*liminal vision*). Boyer se apoiou sobretudo na ideia de liminaridade do antropólogo Victor Turner (*liminality)*. No entanto, nos parece que, apesar do interesse incontestável de pensarmos os estudos transdisciplinares como experiências liminares, talvez a maior contribuição tanto da KBW quanto da OT esteja nos vários atravessamentos ou desterritorializações possíveis, dessas zonas liminares que ficam entre, no intervalo entre vários campos disciplinares e culturais distintos. Apesar de Boyer citar tanto Geddes quanto Warburg em seu livro – que tem como foco as formas visuais de conhecimento – ela surpreendentemente não chegou a estabelecer uma relação entre ambos, apesar de ter citado Warburg para explicitar a própria ideia base de seu livro, *Collective Memory*:

> Mas as obras de arte, argumentou Aby Warburg, contêm sua própria fonte de energia preservada em suas imagens e símbolos. Essas cargas cheias de tensão explodem em um objeto fora do falso *continuum* da história e, momentaneamente,

> permitem ao espectador reconhecer o presente retrospectivamente no passado, à medida que estes se reúnem em novas constelações. A memória coletiva forma-se em tais rupturas e intervalos (Boyer, 1994, p. 200, tradução nossa).

Geddes foi citado por Boyer logo na sequência (no capítulo seguinte), para exemplificar tanto a ideia de diferentes formas de olhar, de observação e de arquivo visual, em particular a partir da ideia do *Survey*, que ela exemplificou como: "Essa viagem ótica, tanto na amplitude quanto na profundidade, seria um novo método de observação direta no campo e fora dos limites das bibliotecas acadêmicas e salas de conferências e aulas" (1994, p. 212). A OT também é citada como exemplo: "esse *Index Museum* permitiu que Geddes propusesse que novas ligações entre suas ideias emergissem constantemente em novas constelações e arranjos". Boyer chama a OT de laboratório experimental, onde Geddes exerceu toda sua sensibilidade gráfica e visual, como ela explica bem: "Geddes acreditava que o choque (*smashing*) entre ideias e artefatos conflitantes resultaria na produção vital de novos conhecimentos" (p. 213). Boyer também relacionou a forma geddesiana de pensar ao que ela chamou de mente enciclopédica, também calcada em multiplicidades:

> A mente enciclopédica era uma visão tão itinerante, uma referência cruzada horizontal que atravessava fatos e detalhes espalhados pela terra toda. Este era um convite para comparar e

> combinar, de acordo com o índice fornecido, mantendo a multiplicidade de detalhes e o caos das coisas sem se desintegrar totalmente na desordem (Boyer, 1994, p. 223, tradução nossa).

O projeto da *Outlook Tower* fazia parte de um plano urbano bem maior no centro antigo de Edimburgo, considerado na época um *slum*, uma área com várias edificações em ruínas, inclusive o cortiço da *James Court*, onde o casal Geddes escolheu morar ao se casar. Geddes já havia começado a trabalhar nas melhorias habitacionais – reformas gerais, instalações sanitárias etc. – da região, com a *Edinburgh Social Union*, organização filantrópica local que ele criou a partir da extinção de outro grupo que ele coordenava: *Environment Society*. O que eles faziam não era um plano urbanístico propriamente dito, mas sim uma prática ou ação urbana colaborativa, que Geddes passou a realizar com seus amigos e colaboradores locais, em particular com aquela que se tornou sua esposa, Anna Morton, que já havia realizado trabalhos filantrópicos antes em Liverpool. Ele teve também a ajuda inicial de Octavia Hill, já conhecida reformadora habitacional[21], apoiada financeiramente por John Ruskin, que havia publicado em 1875 o livro *Homes of the London Poor.*

> Para Geddes, a cidade era vista como o local ideal para atividades em comum e para criatividade, que exigia a cooperação dos habitantes não apenas para construí-la, mas também para

> mantê-la. O "*1890 Housing of the Working Classes Act*" (ato pela moradia das classes trabalhadoras) permitiu que ele tivesse acesso aos fundos da "*Edinburgh Corporation*" para abrir e restaurar os *slums* (cortiços/ruínas) de Castlehill e de Lawnmarket e trabalhar com um time de artistas e arquitetos tendo em vista a restauração de quintais abertos ou fechados, propostas de novas edificações e a criação de espaços de jardins comunais (Cumming *In:* Fowle e Thomson, 2004, p.18, tradução nossa).

Geddes e seus amigos, a maioria estudantes, professores e funcionários da Universidade de Edimburgo, aos quais se juntaram vários artistas locais, atuaram nessa área considerada miserável e insalubre da cidade antiga, com resultados surpreendentes. As ações duraram mais de uma década a partir de 1886[22]. Tudo era feito *in loco:* começaram com ações simples, pintando muros, criando pequenos jardins, plantando árvores e trepadeiras, construindo fontes de água potável e, ao contrário de outros grupos filantrópicos, buscaram criar formas não assistencialistas de participação, uma dinâmica entre habitantes e seu ambiente urbano, uma cooperação efetiva com os moradores para realizar melhorias no bairro.

A formulação da ideia base de todo projeto, de cooperação (*mutual aid*), vinha de textos anarquistas, sobretudo do amigo que visitou Geddes e a região, o geógrafo anarquista russo Piotr Kropotkin, que tinha acabado de publicar

naquele ano (1896) dois trabalhos sobre o tema: "*Mutual Aid Amongst Modern Men*" e "*Mutual Aid Amongst Ourselves*". Outros amigos também anarquistas, os irmãos Reclus – Elisée, também geógrafo, e Elie, antropólogo – escreveram, nesse mesmo ano (1896), um texto intitulado "*Renouveau d'une Cité*" (renovação de uma cidade), precisamente sobre o trabalho do grupo de Geddes em Edimburgo:

> Edimburgo foi abandonada pela corte e por todo o mundo de ricos parasitas. De ruína em ruína High Street se tornou um lugar miserável, um bairro sórdido. (...) O bairro fedia muito, seus becos sem saída, suas ruas estreitas, ainda são porões de infeções. E a miséria só aumentava, sujeiras humanas sobre sujeira de coisas. Apareceu então um homem de coração e inteligência chamado Patrick Geddes, que diz: 'toda essa podridão, essa infecção, essa miséria nós somos responsáveis. E se há alguma culpa nisso os culpados não são os famintos, mas aqueles que vivem às suas custas'. Geddes não era rico de dinheiro ou brasão, mas era rico de inteligência e boa-vontade. Diga-se de passagem, ele é um pequeno homem vibrante e ágil (Reclus, 1896, p. 6, tradução nossa)[23].

A participação da Universidade de Edimburgo – a relação entre universidade e cidade sempre foi crucial para Geddes – que também ficava na região, era fundamental para a plataforma de ações do grupo. Vários estudantes com poucos

recursos se mudaram para o bairro, e Geddes teve a ideia de criar em um prédio em ruínas uma residência universitária, a *University Hall*, inaugurada em 1887. Depois, outras ações semelhantes ou de expansão foram realizadas, criando inclusive residências para professores, para onde o casal Geddes se mudou. Foram várias iniciativas habitacionais e reformas realizadas pelo grupo na área próxima da *Outlook Tower (James Court, Riddle's Court, Ramsay Garden)*[24]. Os irmãos Reclus comentaram:

> Vendo a miséria em que viviam vários jovens estudantes de bela inteligência e nobres aspirações, Geddes não viu outra alternativa senão buscar para eles uma existência menos dura e injusta. Rapidamente ele reuniu estudantes, jovens professores e outros universitários. Decidiu procurar para eles moradias menos odiosas, uma existência menos dolorosa. O lugar talvez mais desprezível de High Street, ele decidiu começar transformando-o na *University Hall*; aí instalando um grupo de estudantes (Reclus, 1895, p. 7, tradução nossa).

A OT também funcionava como o grande símbolo cultural das melhorias realizadas com a participação dos moradores do centro antigo e como local de encontro para discussões sobre o futuro da cidade. Para Geddes, a Torre era, antes de mais nada, um observatório cívico – muito embora Geddes só depois tenha desenvolvido essa ideia de *Civics* –;

um grande arquivo da memória urbana local, da herança social (apesar de sua ideia de *Social Inheritance* também ser posterior); uma experiência prática do exercício a longo prazo do *Survey*. O método da *Conservative Surgery*, usado nas cidades indianas, deve muito a essa experiência em Edimburgo.

> Cada cidade precisa de seu levantamento urbano [*Survey*] e de sua Mostra, de seu Estudo Urbano e de seu Laboratório: a *Outlook Tower* como Observatório e Laboratório, juntos. (...) um tipo de instituição necessária em cada cidade, tentando uma correlação entre pensamento e ação, ciência e prática, sociologia e moral, e, tendo como lema: Levantamento urbano [*Civic survey*] para o Serviço urbano [*Civic service*] (Geddes [1915] 1994, p. 131, parênteses da versão original nossos).

Geddes propunha a criação de OTs em vários de seus planos para diferentes cidades: seriam como *Surveys* permanentes, centros de observação das transformações da vida das cidades, mas também e, sobretudo, centro cívicos, educacionais, que deveriam servir à população local, não somente aos urbanistas e especialistas. Para ele, se cada cidade tivesse sua torre de observação, todos os cidadãos poderiam conhecer melhor o passado e o presente de suas cidades e, assim, participar de seus planos futuros de forma efetiva. A proposta era de um *Survey* participativo permanente, que seria realizado de forma contínua, sendo modificado a partir da

observação e registro das transformações do presente, passado e futuro de cada cidade, o que ficaria exposto na OT, num processo contínuo de acumulação da própria memória urbana. Ao mesmo tempo que a Torre local era um espaço onde a memória urbana seria armazenada e exposta continuamente, seria também a ligação daquela cidade com várias outras no mundo, um convite à colaboração, uma rede internacional de torres, uma ligação importante para Geddes entre o local, o regional e o global.

> A *Outlook Tower* pode ser uma metáfora para a cooperação intelectual, ou pode ser um centro criado pelas pessoas de uma cidade ou região para aprender, ensinar e debater, com linhas de informação para todas as outras instituições da área, mas independentes – um centro de troca de ideias e de intenções sobre a comunidade, o lugar e o futuro, para que os representantes eleitos tenham uma ideia mais clara do que eles representam. Uma *Outlook Tower*, pode-se dizer, é outro passo no caminho para melhorar o formato da democracia (Earley, 1991, *In: Places* 7, p. 71, tradução nossa).

Mas, como bem escreveu Jaqueline Tyrwhitt na introdução de sua versão editada, de 1949, de *Cities in evolution:*

> Geddes não se mostrava muito preocupado com o treino de especialistas. Sua intenção era que o cidadão comum tivesse

uma visão e compreensão das possibilidades de sua própria cidade. Assim, Geddes insiste muito na necessidade de uma Mostra Urbanística e de um centro permanente de Estudos Urbanos em cada cidade – uma *'Outlook Tower'*. Isso é algo que ainda deve ser avaliado por todas as nossas discussões sobre a necessidade e o valor da 'participação dos cidadãos' no planejamento urbano (Tyrwhitt, 1949, *In:* Geddes, 1994, p. 15).

Em sua aula de despedida da Universidade de Dundee em 1919, Geddes disse:

Nós, adultos, de uma forma ou de outra, fomos todos uns esfomeados e raquíticos; na escola, tornaram-nos artificialmente defeituosos, por falta desse senso de observação, estando nossa inteligência embotada diante do trabalho e da alegria da natureza. Toda criança necessita de seu próprio espaço no jardim da escola, e seu próprio banco na oficina; mas deveria também ter a chance de participar de excursões da sua escolha, cada vez mais longas. É importante dar a cada uma a visão do artista, que começa com a arte de ver – e depois, a seu tempo, a encaminharíamos para a apreciação da arte e mesmo para sua criação. No mesmo sentido, o intelectual e o estudante podem ser iniciados, como em nossa Torre de Edimburgo (*Outlook Tower*), na visão essencial do astrônomo e do geógrafo, do matemático e do mecânico, do físico e do químico, do geólogo e do mineralista, do botânico e do zoólogo, e depois, do

> biólogo. Em seguida, do antropólogo e do economista (Geddes [1919] 1994, p. 267).

A questão educacional, a discussão pedagógica, sempre foi central em todas as iniciativas geddesianas. A OT, além de ter sido um importante centro permanente de estudos urbanos e laboratório cívico, funcionou também durante os anos 1890 como o epicentro[25] de uma das iniciativas mais inovadoras de Geddes: seus famosos *Summer Meetings*, que aconteciam a cada mês de agosto no centro antigo de Edimburgo (entre a OT, a *Riddle's Court*, a *University Hall* etc.). O principal lema geddesiano dos *Summer Meetings* – que hoje poderiam ser chamados de *Summer School* ou atividade de extensão universitária, o que na época não era ainda comum – era *Vivendo Discimus:* aprende-se vivendo. Geddes acreditava que o conhecimento da vida só poderia ser efetivamente transmitido pela vivência pessoal, a partir de observações e experiências *in loco,* de primeira mão, e que a educação convencional, como a rotina mecanizada moderna, podava a criatividade potencial dos estudantes. Ele defendia a autoeducação (*self-education*), e a ciência experimental. Como bem escreveu Lewis Mumford em seu prefácio da primeira biografia de Geddes, feita por Amelia Defries:

> Geddes não apenas enfatiza a necessidade de um novo tipo de universidade, mas também se esforça em criá-la. Enquanto

> a universidade tradicional tenta encontrar as condições da vida moderna introduzindo novos cursos sobre negócios ou engenharia ou qualquer outro, Geddes concebeu um militante universitário que, em vez de seguir passivamente as correntes do mundo exterior, estará acima delas e reagirá sobre elas. O nome dessa nova universidade, ou desse novo complemento para as antigas universidades, é a *Outlook Tower*. A *Outlook Tower* é um edifício real e também uma ideia. (...) A Torre e Patrick Geddes: é quase impossível distingui-los. E, como a Torre incorpora uma nova perspectiva, um novo método, um novo modo de vida, onde quer que esta seja vista e que seu modo seja seguido, algum novo avatar da Torre deverá surgir (Mumford *In:* Defries, 1928, p. 6, tradução nossa).

A OT seria, assim, um protótipo de uma nova universidade, ou a extensão da antiga, onde a relação entre universidade e cidade, em particular através de ações de extensão, também se tornara fundamental para Geddes. De forma diferente em relação à da interação universitária proposta por Warburg – que buscou levar a Universidade de Hamburgo para dentro de sua própria biblioteca, sobretudo a sala de leitura oval da KBW, concebida como arena de debates, seminários e palestras – Geddes buscava mostrar também que outro conhecimento era possível fora das salas de aula convencionais, sobretudo em trabalhos de campo de observação. Philip Mairet considerou os *Summer Meetings*, organizados

pelo casal Geddes, uma iniciativa pioneira de extensão universitária na Escócia[26]:

> A partir de 1887, ele conduziu uma Escola de Verão (*Summer School*) de arte e ciência, [cuja importância] precisamos ressaltar cada vez mais no momento atual, e assim [Geddes] fez tornar decisiva a iniciativa que lançou o Movimento de Extensão Universitária (*University Extension Movement*) na Escócia. De acordo com um relatório oficial da Universidade St Andrews de 1888: 'Em qualquer relato das medidas tomadas para organizar o Movimento de Extensão Universitária na Escócia, deve-se mencionar o senhor Patrick Geddes, de cujo zelo e energia é inteiramente devida a formação de um grande comitê de professores universitários e outros. Ele defendeu o esquema e trabalhou com paciência desalentada e ardor desinteressado' (Mairet, 1957, p. 58, tradução nossa).

Os *Summer Meetings* aconteceram regularmente entre 1886 e 1899 em Edimburgo, com a participação de centenas de homens e mulheres – com ampla e marcante presença feminina,[27] numa época em que as mulheres eram ainda bem raras nas instituições universitárias – vários estudantes, professores e pesquisadores, muitos escoceses, franceses, ingleses, norte-americanos, outros europeus, etc. Se, em 1887, o curso ainda contava com poucos convidados externos e um público mais restrito, em 1893, já contava com mais de 120

inscritos, provenientes de vários países distintos, e com vários palestrantes estrangeiros convidados. As estimulantes trocas internacionais eram encorajadas. Os *Meetings*, que reuniam interessados e convidados de vários campos disciplinares bem distintos, também eram abertos à participação da população local, com várias atividades em colaboração assim como palestras de convidados específicas para esse público, algo próximo das *Universités Populaires,* experiências extensionistas francesas.

> Em primeiro lugar, ele escolheu priorizar o local: não ir para um lugar isolado em algum encantador lago escocês, mas se reunir na cidade de Edimburgo, com sua vida mesclada de sordidez e beleza. O *motto* dos Summer Meetings era *Vivendo Discimus – By Living We Learn* – e, portanto, argumentou Geddes, que maneira melhor de aprender alguma coisa nova do que participando da vida real como os habitantes do local a vivenciam? Em segundo lugar, ele buscava constantemente junto a professores e alunos um mesmo objetivo: reunir os estudos separados da arte, da literatura e das ciências em um todo cultural bem articulado, que deveria servir como exemplo para as universidades, ainda majoritariamente preocupadas em dividir o conhecimento em partículas desconectadas umas das outras e da vida (Boardman, 1944, p.157, tradução nossa).

Para Geddes, era fundamental buscar uma articulação efetiva entre diferentes campos de saber que os departamentos

ou núcleos universitários insistiam em separar e isolar, enquanto os diferentes saberes na cidade, da vida local em geral, ainda permaneciam articulados. Os cursos eram formados pelas habituais palestras e aulas, de temas os mais diversos e, sobretudo, por diversos tipos de trabalhos de campo, de oficinas e ações práticas, extramuros – das explorações arqueológicas, geológicas ou botânicas até a simples jardinagem em espaços públicos, passando por perambulações urbanas, exercícios etnográficos etc. – que tinham como foco principal a observação direta com estudos de caso locais. Tanto estudantes quanto professores ficavam alojados na *University Hall*, esvaziada de seus moradores pelas férias de verão, e as refeições em comum faziam parte do programa do encontro assim como diferentes apresentações e ações artísticas, como recitais, peças de teatro, espetáculos[28], exposições etc.

> A cada agosto, por doze anos, o *Lawnmarket quarter* de Edimburgo tornou-se o foco para o qual homens de ideias novas convergiam das ilhas britânicas, da Europa continental e da América. Entre eles, em diferentes momentos, estavam homens conhecidos como Emile Yung, botânico suíço; Ernst Haeckel, o excelente naturalista alemão; e Henri de Varigny, biólogo francês. Também da França vieram Paul Desjardins, filósofo; Abbé Félix Klein, famoso educador; Edmond Demolins, continuador de Le Play; Elisée Reclus, renomado geógrafo, e seu irmão Elie, o antropólogo. Da Escócia, Inglaterra e Irlanda

> vinha um número semelhante de proeminentes professores, cientistas e homens de letras, enquanto da América contibuíram William James, de Harvard; Charles Zueblin, de Chicago, e vários outros (Boardman, 1944, p. 158, tradução nossa).

Esses diversos atravessamentos entre campos disciplinares distintos, a partir de professores e estudantes com formações tão diferentes, eram fundamentais para Geddes, assim como as vivências e experiências em comum e as trocas com os participantes locais e habitantes. Havia uma certa informalidade pouco usual e métodos pedagógicos de vanguarda eram testados. Boardman relatou, do café da manhã em comum até a noite festiva, com direito a música – com a participação ativa de Anna Geddes – danças e ainda um passeio em noite de lua cheia guiado por Patrick Geddes, o que foi um dia do nono *Summer Meeting* de agosto de 1895, que durou 4 semanas. Logo na primeira palestra pela manhã o anfitrião Geddes dissera:

> A educação não é meramente feita de e por uma questão de pensamento; ela está ainda em nível superior, feita de e por uma questão de ação. Assim como o homem da ciência deve pensar e experimentar alternadamente, da mesma forma que o artista, autor e pesquisador alternam criação ou estudo com participação na vida ao seu redor. Pois é apenas pensando as coisas como as vivenciamos, e vivendo as coisas como pensamos nelas, que se pode realmente dizer que um homem

> ou uma sociedade pensa ou até mesmo vive. Neste ponto, o mais alto princípio de nosso *Summer Meeting* surge: a ideia de procurar adequar o aluno a algumas das atividades mais elevadas da vida, permitindo que ele realmente as compartilhe. Ele é convidado a tornar-se não um mero auditor passivo, um receptáculo para tais petiscos de conhecimento que possam ser jogados nele, mas um colaborador ativo em tudo o que estamos realizando aqui. (...) Quanto ao resto, sustentamos, se posso repetir, que o pensamento não existe por si e para si mesmo, como é ainda a visão da velha ordem da educação. Ele surge da vida e se amplia na proporção de sua amplitude de ação, de observação e de relações sociais. Em uma palavra, aprendemos vivendo! (Geddes, apud Boardman, 1944, p. 160, tradução nossa).

Boardman narrou as várias possibilidades temáticas de palestras e aulas desse único dia do encontro de 1895 – *Civics,* arquitetura, filosofia, história, geografia, linguística, literatura francesa, antropologia, biologia, sociologia, condições contemporâneas – todos oferecidos por importantes pesquisadores: Capper (Toronto), Wenley (Michigan), Sharp (Londres), Branford (Londres), Elisée Reclus (Paris), Herbertson (Dundee), Klein (Paris), Elie Reclus (Paris), Thomson (Londres), Demolins (Paris), Hamon (Bönn). Além das aulas e palestras, os estudantes podiam seguir diferentes oficinas e trabalhos de campo com expedições das mais variadas.

Em 1900, durante a Exposição Internacional em Paris, Geddes realizou com a IAASAE (*International Association for the Advancement of Science, Arts and Education*) seu maior *Summer Meeting*, com números impressionantes: 100 palestrantes, 300 palestras, 800 debates, 450 visitas de campo em 4 meses e 4 línguas, o *International Summer School,* também chamado de *International Assembly* e, em Paris, de École *Internationale*. Nessa ocasião, Geddes conheceu vários intelectuais e cientistas franceses, entre os quais, dois foram determinantes para seus trabalhos posteriores: o sociólogo Émile Durkheim e, como já comentamos, o filósofo Henri Bergson. Outros *Meetings* também foram realizados em Glasgow durante a Exibição Internacional, de 1901; em Oxford (*Ruskin College*) e Londres (*King's College*) em 1915; durante a *Exposition de la Cité Reconstituée* de Paris, em 1916, onde ele fazia *walking lectures* (palestras andantes) diárias; em Bombaim, durante sua estada como professor de sociologia e *Civics* (entre 1920 e 1923) e, em seu retorno à Europa, quando ele fundou o *Collège des Écossais,* em Montpellier (França), onde viveu até sua morte (1932).

Geddes se considerava, como escreveu Mumford, um militante universitário (*university militant*). Chegou efetivamente a realizar propostas de criação de universidades a partir de seus princípios educacionais, experimentados nos *Summer Meetings*. As mais detalhadas – que vão dos programas pedagógicos dos diferentes cursos, sempre transdisciplinares e suas articulações ao plano urbano e projetos arquitetônicos

das unidades universitárias, além, é claro, da localização da sua OT – parecem ser as duas propostas em que ele busca criar atravessamentos, para além daqueles entre campos disciplinares, entre as culturas ocidentais e orientais: o plano para a *Hebrew University Jerusalem*, projeto realizado em colaboração com o arquiteto Frank Mears[29], e a proposta da *University of Central India*, que faz parte do *Indore Report,* de 1918 (v. 2), no qual ele deixava claro que, para ele, o projeto – físico e pedagógico – de uma Universidade, com sua OT específica, não poderia estar fora de um plano urbanístico ("cannot be omitted from any town-planning forecast"). A OT explicitava também essa coimplicação entre universidade e cidade (e movimentos sociais), fundamental na produção de conhecimento e troca de saberes voltada para uma autoeducação (*self education*), como sublinhava Geddes.

Tanto a OT quanto a KBW eram Torres-laboratórios de conhecimento, mas podemos notar uma diferença bem clara no tipo de experiência de produção de conhecimento mais valorizada por seus fundadores, experiências que, como sabemos, são complementares: enquanto Warburg era um colecionador de livros, que prezava muito o conhecimento transmitido em publicações, Geddes sempre priorizava o conhecimento a partir do que ele chamava de observação de primeira mão (*first hand*), a partir de uma experiência direta, vivida, mesmo que, por vezes, mediada por instrumentos de observação ou de análise. Essa diferença poderia

ser exemplificada, a partir de uma diferenciação feita por Benjamin, por duas formas distintas de experiência: *Erlebnis*, a vivência, o acontecimento, uma experiência sensível, momentânea, efêmera, um tipo de experiência vivida, isolada, individual; e *Erfahrung,* a experiência maturada, sedimentada, assimilada, que seria um outro tipo de experiência, uma experiência transmitida, partilhada, coletiva. Apesar de Geddes ter se preocupado mais com a vivência há também, sobretudo em suas mostras, uma clara preocupação com as formas possíveis de narração dessas experiências vividas, o que já seria uma experiência transmitida, como o próprio *Survey* geddesiano e suas mostras.

A questão fundamental para ambos, Geddes e Warburg, parecia estar em como não fixar o conhecimento em narrativas prontas, já dadas, mas sim, criá-lo, construí-lo, a partir de multiplicidades – livros, campos disciplinares, pontos de vista, vivências, postos lado a lado – , e assim manter aberta a possibilidade de o praticante, leitor da Biblioteca ou visitante da Torre, fazer sua própria montagem, numa autoconstrução singular e diferenciada de conhecimento, sua própria compreensão a partir de tudo que estava predisposto, enquanto possibilidades ou virtualidades, por eles.

Além das duas disposições criadas por Warburg e Geddes – entre os livros na KBW e entre os pontos de vista distintos na OT – que se colocavam como um convite à autoconstrução intelectual pelos praticantes ou visitantes dos dois laboratórios de conhecimento, outra questão importante

que se repete nos dois casos é a valorização da própria experiência física a partir dos diferentes percursos ou itinerários realizados nas duas Torres. Como vimos, na KBW a errância entre as estantes de livros era uma condição para provocar a emergência de novas conexões ou nexos entre os diferentes saberes dispostos nas estantes da biblioteca, o atravessamento pelo movimento corporal era necessário para promover o atravessamento entre a multiplicidade de campos disciplinares. Na OT, acontecia o mesmo: os sentidos corporais também eram ativados a partir da multiplicidade de *outlooks*, mas também pelos diferentes percursos na Torre, como ficou explicitado pela proposta de subida rápida dos seis andares pela estreita escada, para ativar a circulação do sangue no corpo dos visitantes.

Nota-se uma coimplicação clara entre o percurso mental, intelectual, a partir das provocações pelas disposições de multiplicidades – dos problemas colocados e dispostos nas duas Torres – e o próprio percurso físico, corporal, entre os diferentes livros na KBW e entre os mais distintos pontos de vista na OT. O movimento corporal, físico, era assim fundamental, a partir de percursos e multiplicidades, nos dois casos para potencializar os movimentos já propostos – sobretudo entre disciplinas, tempos, espaços e escalas – pelas disposições inusitadas de seus criadores.

Tanto Geddes quanto Warburg se confundiram com suas *Opus Magnum*: Geddes com a OT e Warburg com a KBW. As Torres eram as melhores materializações ou desdobramentos

concretos das próprias formas de pensar de seus fundadores – confundindo-se também tanto com os *Denkräume* warburguianos quanto com as *thinking machines* geddesianas. Além disso, essas construções concretas, arquitetônicas, também funcionaram como excelentes catalisadores para outras construções mais abstratas, intelectuais, a partir de suas disposições de multiplicidades, tanto de ideias, quanto de perguntas e de propostas.

A condução realizada por ambos era muito mais uma forma de abertura metodológica e generalista do que uma proposta doutrinária ou especialista. Nos dois casos havia também um atravessamento constante das fronteiras entre os diferentes campos, atravessamento esse que, para provocar aquilo que Warburg chamou de "aventura científica", relacionava o percurso mental de um pensamento, o próprio espaço do pensamento ou sua máquina pensante, ao percurso arquitetônico da Torre e ao próprio percurso corporal de seus visitantes, ou seja, o espaço físico e corporal, através das errâncias entre diferentes livros, saberes ou pontos de vista distintos.

Longe do isolamento das ditas "Torres de marfim" particulares de alguns estudiosos ou artistas, há uma incontestável generosidade na disponibilidade pública dessas duas coleções, a princípio privadas, como contribuições para a autoeducação de seus usuários ou visitantes, mas, também, como estímulo para a cooperação entre pesquisadores, como

extensão das universidades locais e como motor da relação colaborativa com os habitantes de suas cidades sede.

Para fechar este último capítulo dedicado aos dois fantasmas modernos – que buscamos seguir, de maneira não linear ou cronológica, para evidenciar que suas formas de pensar, mesmo que fantasmática ou residual, ainda permanecem presentes ou vivas – recorremos a seus discípulos mais conhecidos, que, apesar de terem claramente simplificado em suas interpretações os trabalhos de seus mestres, tentaram, cada qual a seu modo, prolongá-los ao difundi-los. Gombrich, por exemplo, terminou sua bibliografia intelectual de Warburg dizendo:

> A verdadeira medida de seu gênio nos é dada pela criação de sua biblioteca, que continua funcionando, mesmo se as ideias de seus usuários não sejam mais aquelas de seu fundador. (...) Em cada seção da biblioteca reflete-se ainda a convicção original de Warburg (...) ultrapassar os limites convencionais que circunscrevem os campos de estudos universitários (...) A instituição de Warburg não teria podido conservar seu poder de atração, se não tivesse encontrado discípulos e sucessores que adaptaram suas ideias às necessidades de gerações sucessivas de pesquisadores universitários (2015 [1970], p. 298, tradução nossa).

E Mumford, escreveu em seu livro “A condição de homem” (1958 [1944], p. 440):

> Vista em seus efeitos imediatos, a vida de Patrick Geddes foi uma série de fracassos, e os seus atos finais – a construção de seu Colégio dos Escoceses em Montpellier e fundação de um Truste Internacional para mantê-los – constituíram os maiores de todos esses fracassos. (...) Hoje, porém, o espírito revoltado de Patrick Geddes está mais vivo do que nunca esteve: ele é a um tempo o precursor e o iniciador, o formulador e a encarnação de um modo de vida que terá mais uma vez que ser orientado no sentido dos supremos objetivos da existência. (...) por seu exemplo e prática, torna-se mais claro para o homem moderno o caminho da renovação e do novo desenvolvimento. Ele teria sido o primeiro a não reconhecer tal missão como sendo competência de um só homem; e eu seria o último a reclamá-la para ele como lhe cabendo por direito exclusivo.

Notas

1 A KBW teve cinco sedes de 1909 até hoje (sendo que, em Londres, a biblioteca é conhecida hoje como a *The Warburg Institute Library)*: duas sedes em Hamburgo – na própria casa de Warburg até 1926 e, depois, a nova sede ao lado da casa até 1933, ano em que, em 12 de dezembro, a biblioteca com todos seus livros embarcaram para Londres, no cargueiro Hernia; três sedes em Londres – na *Thames House* de 1934 até 1937; no *Imperial Institute Buildings* de 1937 até 1939 – durante a guerra, os livros foram reencaixotados e

conservados em diferentes lugares. Em 1944, o Instituto Warburg foi incorporado à Universidade de Londres e, por fim, a biblioteca foi instalada no prédio da *Woburn Square*, onde permanece até hoje, desde 1958. Hoje o *The Warburg Institute* se consolidou como uma School of Advanced Studies da University of London, mas em nossa última visita soubemos que o Instituto lutava para permanecer no prédio – em pleno Bloomsbury, área em processo de "gentrificação universitária" (como nos disse o professor Sarat Maharaj, habitante da região há muitos anos, frequentador e defensor da biblioteca) –, que tem sido cogitado para abrigar outros centro de estudos mais rentáveis (sempre segundo Maharaj) da Universidade de Londres. Clare Lappin, bibliotecária da KBW, confirmou que outros planos foram efetivamente cogitados recentemente para o prédio, até mesmo um retorno para o prédio original de Hamburgo, mas que está garantido que o Instituto (que abriga a KBW e os arquivos de Warburg) deverá ainda permanecer no prédio da *Woburn Square*, construído para ser a sede definitiva da KBW.

2 Saxl e Bing foram os responsáveis por "normalizar" a organização sempre mutável dos livros feita por Warburg: "para fazer da biblioteca uma instituição estável, era preciso 'normalizar' a organização de Warburg, tal como ela se apresentava em 1920, alargando-a ou fazendo cortes aqui e ali. (...) Foi necessário imaginar um novo sistema de classificação, para guiar o estudante entre os livros e as ideias que não lhe eram familiares. Pareceu-nos perigoso proceder de maneira muito rígida, e, em colaboração com a nova assistente, G. Bing, escolhemos uma forma flexível, mas (...)

que mantivesse a ideia de Warburg: os livros eram um conjunto de pensamento vivo" (Saxl, F. apud Settis, S. p. 124).

[3] Essa informação de uma suposta preferência de Saxl por arquitetos modernos foi contestada em 1992 por Stockhausen, que estudou a construção da KBW. Os arquitetos do prédio de Hamburgo foram Ascher e Schumacher, com a participação de Langmaack. O prédio foi restaurado recentemente, mas a biblioteca continua em Londres, na *Woburn Square*, sua sede desde 1958. Ver o estudo de Stockhausen, T. *Die Kulturwissenschaftliche Bibliotek Warburg. Architektur, Einrichtung und Organisation.* Hamburgo, 1992.

[4] Tratamos da questão da errância, não aquela pedagógica entre diferentes livros e saberes, mas aquela pelas ruas das cidades narradas pela literatura, como uma história paralela do urbanismo, que também não deixa de ser pedagógica, sobretudo na formação de urbanistas, no livro *Elogio aos errantes* (2012).

[5] Tanto os bibliotecários que trabalham na biblioteca quanto os responsáveis pela coleção de imagens (*Photographic collection*) continuam seguindo e defendendo esse princípio de organização até hoje, apesar da insistência de uma padronização geral pela rede de bibliotecas da Universidade de Londres.

[6] Hoje no alto do esquema de classificação (*Classification Scheme*), disposto em um círculo nas paredes da biblioteca do prédio do Instituto Warburg, pode-se ler Ação, História Política e Cultural (*Action. Political & Cultural History)*; à esquerda, Imagem. Da Arte Pré-Clássica à Arte Moderna (*Image. Pre-Classical to Modern Art;*

à direita, Orientação. Religião – Ciência – Filosofia (*Orientation. Religion – Science – Philosophy*); e, na parte de baixo do círculo, Palavra. Linguagem e Literatura – transmissão da literatura clássica (*Word. Language & Literature – Transmission of Classical Literature*).

7 Ele identifica 4 estados: 1º Hamburgo, c. 1927 1. *Bild,* 2. *Orientierung,* 3. *Wort*, 4. *Drômeron;* 2º Hamburgo, c. 1932 1. *Orientierung,* 2. *Bild,* 3. *Wort*, 4. *Drômeron;* 3º Londres, 1934 1. *Orientierung,* 2. *Wort*, 3. *Bild,* 4. *Drômeron* e 4º Londres, 1958 1. *Bild,* 2. *Wort,* 3. *Orientierung,* 4. *Drômeron.*

8 Tratamos da questão do espaço-movimento com relação ao movimento constante das favelas cariocas no livro *Estética da ginga* (2001), essa ideia parte da tese de Bergson, atualizada por Deleuze, de que o movimento não se confunde com o espaço percorrido, sendo o espaço percorrido o passado e o movimento presente o ato de percorrê-lo: "O espaço-movimento é diretamente ligado a seus atores (sujeitos da ação) que são tanto aqueles que percorrem esses espaços quanto aqueles que os constroem e os transformam continuamente (...) A própria ideia do espaço-movimento impõe a noção de ação, ou melhor, de participação" (p. 149).

9 Clare Lappin, bibliotecária do Intituto Warburg, nos mostrou duas fichas – *Town & City* e *Town Planning* – que reúne a maioria das publicações sobre questões urbanas que estão distribuídas nas mais diferentes estantes e andares da biblioteca londrina. Em junho de 2016, o *Warburg Cities Tour* da biblioteca, consagrado às cidades, foi das palavras-chave *Town Planning* à Utopias, passando por *Cosmology*

e *Trade*, com publicações distribuídas nos 4 andares: *Image* (1º), *Word* (2º), *Orientation* (3º) e *Action* (4º).

10 Em 1905 foi criado, pelos amigos e colegas de Geddes, um comitê para, entre outras atribuições, ajudar financeiramente a OT: *The Outlook Tower Commitee*.

11 A Universidade de Edimburgo chegou a comprar a Torre para tentar montar os arquivos de Geddes mas essa iniciativa não durou muito tempo e a Torre foi vendida novamente. Hoje a Torre é considerada uma "atração turística" (*World of Illusions*), uma exposição de ilusões óticas, espelhos, hologramas, etc. Não há mais qualquer discussão sobre as questões urbanas na exposição permanente dos aparelhos óticos. Apesar da antiga OT também ter tido relação com a questão ótica, das diferentes formas de ver, só encontramos uma tímida referência à Geddes no último andar do prédio, na entrada da Câmera Obscura, ainda em funcionamento (com apresentação de seu sistema óptico para turistas a cada 15 minutos).

12 O reitor da *Clark University,* Stanley Hall, descreveu sua visita à OT, em 1906, da seguinte forma: "It is a magnificient new idea into which a vast amount of careful intellectual work has been invested. It is so unique and original that the conventional mind would hardly be likely to appreciate it, but every intelligent man and woman deeply interested in science and education will see in the Tower a new departure full of untold possibilities" (Hall, apud Boardman, 1944, p. 169).

[13] Tendo em vista que o termo *Outlook* é polissêmico e de difícil tradução, geralmente traduzido por panorama ou perspectiva, manteremos o termo no original como já fizemos com *Survey*. Uma boa explicação sobre a complexidade do termo e seu sentido para Geddes foi dada por Pierre Chabart no texto "*The Outlook Tower as an anamorphosis of the world: Patrick Geddes and the theme of vision*" (*Journal of generalism & Civics,* 2006): "The word "outlook" employed by Geddes to re-name the Tower deserves attention, for its multifarious meanings reflect the numerous concurrent and sometimes contradictory strands contained in his project. But above all, it provides literal evidence of the fundamental importance of vision in the organization and orchestration of the Tower. With his training in the Natural Sciences – biology and botany –, Geddes considered first-hand observation of phenomena to be the basis of knowledge; being at the interface between seeing and learning, between thought and experience, observation was to him at once a tool and a method, a means and an end. Geddes therefore considered the eye to be an organ of fundamental importance to intelligence, for it provided the means to decipher and understand the world. Having nearly gone blind when on a study tour of Mexico in 1879, Geddes always nurtured a predilection for the visual: painting, photography, optical instruments, diagrams and other forms of graphic representation. (...) This overall aim, as set out by essentially visual means at the Outlook Tower, could be read almost literally as the very definition of outlook: "a place for looking out from; a view or prospect; a prospect for the future; a

mental point of view; a vigilant watch". The Outlook Tower should be seen in terms of a scientific experiment to which visitors were subjected by Geddes, in order to awaken and heighten their visual faculties" (p. 4).

14 Como explicou Geddes na nota introdutória da revista, tratava-se de uma retomada de uma antiga publicação local, buscando reivindicar uma herança (celta, escocesa) que ele ainda considerava viva naquele local, no centro antigo de Edimburgo (o autor morou exatamente onde Geddes estava, no *Ramsay Garden*, ao lado da OT): "In 1724 Allan Ramsay published his 'Evergreen' desiring thereby to stimulate the return to local and national tradition and living nature. We who inherit Ramsay's old home and would also follow in his steps as workers and writers, publishers and builders, are seeking to gather such traditions as still linger around us, to set down such or song as may be in ourselves – hopeful as least of suggesting better things who will follow us here" (Prefatory note, 1895).

15 O que Geddes chama de renascimento cultural tem relação direta com sua intervenção na cidade como podemos ler nesse artigo: "The current resuscitation of Old Edinburgh, more unnoticed just because more organic, in hence a still deeper sign. Now the old courts and closes from Holyrood to Castlehill [onde ficava a OT] are slowly but steadily changing, and amid what was and is the most dense and dire confusion of material and human wreck and misery in Europe, we have every here and there some spark of art, some strenuous beginning of civic sanitation, some group of

healthy homes of workmen and student, of rich and poor, some slight but daily strengthening reunion of Democracy and Culture; and this in no parliamentary and abstract sense, bur in civic and concrete one"(Geddes, 1895, p. 135).

[16] Boardman citou uma fala interessante de Geddes se referindo a um dos vitrais da OT (*Lapis Philosorum* ou "Philosophers stone"): "'Here is another example', he explains, 'of how we may free ourselves from the limitations of the printed word, how we may escape from our bookish prisons. By these symbols we can represent ideas, and by the juxtaposition of the former on paper (or as in this case on a window), we can show not only the most obvious relations between the latter but actually discover new ones'" (Geddes apud Boardman, 1944, p. 189).

[17] Os globos terrestres expostos, assim como um globo celeste, foram feitos por um dos colaboradores da OT, Paul Reclus, sobrinho do geógrafo anarquista francês Élisés Reclus, amigo e colaborador de Geddes.

[18] Além dos vários textos sobre arte e uma série de trabalhos artísticos e gráficos publicados nos quatro números da revista "*The Evergreen*" editada por Geddes com William Sharp entre 1895 e 1986, em 1888 Geddes publicou um interessante panfleto, na ocasião da *Glasgow Exhibition*: *Everyman his own Art Critic* (Edimburgo, ed. William Brown).

[19] Também construído por Paul Reclus, o episcópio era um instrumento para ver o globo terrestre a partir do ponto de vista local

o que obviamente causava um mapa bastante distorcido, era um tipo de globo côncavo que buscava fazer coincidir projeções cartográficas e em perspectiva. As projeções eram feitas na superfície do globo, e o ponto central era Edimburgo, o ponto exato da OT. O instrumento funcionava como uma possibilidade de observação do mundo a partir da posição local do observador. Um tipo de anamorfose, como explica Chabard (2006), que comparou o episcópio com a própria Torre para justificar seu argumento de que a Torre fornecia uma visão anamorfa do mundo: "It is interesting to note that the Episcope shared the same peculiarity as the Outlook Tower itself, in that the panoramic and encyclopaedic vision given was biased towards the local, for the information displayed was increasingly detailed the closer it was to the view-point. Indeed, one might forward the hypothesis that, in essence, the Geddes project consisted in an obsessive desire to construct artificially the exact point where the world became legible, i.e. visible, in every one of its material and immaterial components. The construction of that point offered visitors to the Outlook Tower a visual and optical resolution to an anamorphic universe. The Outlook Tower therefore functioned in much the same way as those cylindrical or conical mirrors which redress and reveal, in catoptric anamorphosis, the deformed, chaotic image deployed around them. The Outlook Tower purported to reflect the world and make it intelligible, like a Speculum Mundi. Yet this intelligibility was valid only within the highly precise conception Geddes himself made of it. It was not the world that was made legible to visitors at the Outlook

Tower but a cosmographic construction of Geddes's own making. Perhaps it was an intellectual portrait of that complex, elusive and sometimes shadowy figure that could be discerned in the great mirror at the Outlook Tower - an anamorphosis of Geddes's thinking".

[20] Como explicou Walter Benjamin: "Tornamo-nos muito pobres em experiências liminares. O adormecer talvez seja a única delas que nos restou. (E com isso o despertar) (…) O limiar (Schwelle) deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira (Grenze). O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra schwellen (inchar, entumescer), e a etimologia não deve negligenciar esses significados" (2009 [anos 1930], p. 535).

[21] O que Hill fazia como reformadora social era próximo do que hoje pode ser chamado de assistência técnica de interesse social, misturado com um pouco de filantropia (Meller, p. 72). Geddes se desentende logo com Hill, por não suportar a forma de trabalho dela, baseada na filantropia e no assistencialismo e não na cooperação e participação efetiva dos habitantes.

[22] Geddes também era responsável pelo convencimento de investidores, visando a angariar fundos dos mais diversos para realizar essas obras. Mairet (1957) reproduz uma de suas palestras para buscar recursos: "Invest your Money in your own town, among the people who made it for you, and in permanent realities. Not in foreign loan or more corn and casttle, nor in more smoke and nuisance, more percussion and more corrosion, nor in more factories and

more slums full of factory workers; but invest it in noble buildings, in giving the higher industries their long-delayed turn. Invest your money in the development of highet individuals, in work and goods that are beneficial to their health and make for civilized life"(Geddes apud Mairet, p. 56).

[23] Um texto anterior de Étienne Reclus já se referia a Edimburgo e ao trabalho da *Edinburgh Social Union* coordenado por Geddes. Seu título *"The evolution of cities"* de certa forma anuncia o livro mais conhecido de Geddes (*Cidades em evolução*, de 1915): "We are told that in Edinburgh, the lovely Scottish capital, pious hands are at work, breaking in upon its picturesque but unclean wynds, and transforming them gradually, house by house – leaving every inhabitant at home as before, but in a cleaner and more beautiful home, where the air and light come through; grouping friends and friends, and giving them places of reunion for social intercourse and the enjoyment of art. Little by little a whole street, retaining its original character, only without the dirt and the smells, comes out fresh and crisp, like the flower springing clean beneath the foot without a single sod being stirred around the mother plant" (Reclus, *The Contemporary Review* 1895, p. 67).

[24] Como Geddes passou a se endividar para realizar essas iniciativas, apesar de contar com apoios os mais diversos, seus amigos, para evitar sua falência completa, se reuniram e criaram, em 1896, uma associação para administrar todas as diferentes obras em curso no centro antigo da cidade: a *Town and Grown Association.*

[25] Como explica Boardman sobre a OT: “It was the keystone of his work in Edinburgh, the nerve-center that would activate and link into an effective whole the hostels of the University Hall, the Summer Meeting classes, and the civic improvement schemes. And finally it was going to be The Professor’s own laboratory where he could experiment with new ways of expressing and co-ordinating human thought of all ages” (1944, p. 168).

[26] Mairet complementou sobre a questão: “The Edinburgh summer meetings, largely informal in procedure though they were, and owing much to brilliant improvisation, were perhaps the finest educational initiative of their time. Writing of them in this vintage year, Professor Wenley of Michigan said that: ’No matter what Professor Geddes’s services may have been in the early days of the Scottish Extension Mouvement, there can be little doubt that his greatest educational achievement – next to his University Hall triumph – is his inception and entirely without official assistance either from the University of Edinburgh or from any of the sister seats of learning’” (1957, p. 66).

[27] É muito impressionante notar a quantidade de participantes mulheres, algumas vezes superior à de homens, nos *Meetings* organizados pelo casal Geddes nos anos 1890 em Edimburgo, como podemos ver nas fotografias realizadas ao final desses encontros, sempre em algum espaço público da cidade antiga. O casal sempre posava ao centro de uma centena de estudantes, professores e demais convidados de cada edição. Philip Mairet, em seu livro *Pionner*

of Sociology. The Life and Letters of Patrick Geddes publicado em 1957, atribui essa defesa dos direitos das mulheres por Patrick Geddes à sua esposa, Anna Geddes (antes de casar, Morton), segundo ele: "Anna Morton was a highly educated young lady of great intelligence and personal charm (…) in London she was strongly influenced by the awakened social conscience which was the saving grace of that epoch of incontinent capitalist expansion; and contact with the work of Octavia Hill, Josephine Butler, and others, as well as with the incipient movement for the emancipation of women, first aroused her desire to render social service" (1957, p. 47). Ele também chega a atribuir a ela, sem tanta certeza, o próprio interesse pelos cortiços do centro antigo da cidade, onde o casal foi morar e iniciou todo o trabalho no centro: "It is even probable that Anna Morton was the inspiration that kindled his interest in the old town tenements to the point of practical action" (p. 46). Walter Stephen, organizador de um livro sobre o tema, *Learning from the Lasses. Women of the Patrick Geddes Circle* (2014), se coloca estas questões em sua introdução (mas sem respondê-las): "What proportion of the clientele of the Summer Meeting were women? Whatever Professor Geddes was offering must have appelead to women. To what extent was the curriculum slanted towards women? What alternatives are available to these women? (…) What was it about Patrick Geddes and his ideas that made women relate to him?" (p. 17).

[28] Havia entre o grupo de professores uma ideia, por vezes explorada, experimentada, de aprendizagem pela dramatização. Em

alguns encontros foram realizados *tableaux vivants* educativos. Geddes explorou essa ideia sobretudo na performance com centenas de pessoas, a *"Masque of Ancient and Modern Learning"* no 25º aniversário do *University Hall*, em 1912 (roteiro publicado depois como "*The Dramatisation of History"*), mas também dentro do processo educacional do *Survey* de Indore no festival e procissão de Diwali, em 1918, quando Geddes se tornou *"Maharaj for a day"*.

[29] Segundo Boardman, Geddes teria dito para um visitante do Monte Scopus, local escolhido para abrigar a universidade em Jerusalém: "The University is neither the court of knowledge alone nor yet the enemy of virtue. It is all the activities of men. It is the prophet as well as the priest. It is the worker with the hand as well as the worker with the brain. It is all the crafts, and it is the mastering of the soil. It is light and colour and music, beauty of form and beauty of love. It is the synthesis of all arts and all the sciences. It is the people, and this shall be the University of the chosen people" (Geddes apud Boardman, 1944, p. 361).

Intermezzo

MONTAGENS

> A montagem seria um **método de conhecimento** e um **procedimento formal** nascido da guerra, capaz de apreender a 'desordem do mundo'. Ela assinalaria nossa percepção do tempo desde os primeiros conflitos do século XX: ela teria se tornado o método moderno por excelência.
> Georges Didi-Huberman (2009, tradução e grifos nossos).

A montagem como "método de conhecimento"[1] como procedimento de criação, forma de pensamento, de problematização e, também, de exposição de ideias por deslocamentos, disposições e recomposições, foi praticada no período do entreguerras pelas vanguardas modernas, sobretudo pelos dadaístas e surrealistas e, em particular, por uma "constelação" de artistas, escritores ou teóricos nos anos 1920 e 1930, entre eles – para nomear alguns abordados no presente trabalho –, Sergei Eisenstein, Ernst Bloch, Aby Warburg, Walter Benjamin, Georges Bataille, Oswald de Andrade, Flávio de Carvalho. Bem mais recentemente, essa ideia foi atualizada por Georges Didi-Huberman[2]. Tanto nas publicações como nas exposições, Didi-Huberman problematiza e amplia o campo

da historia da arte, agora pensada como uma antropologia das imagens, seguindo as pistas deixadas por Aby Warburg[3].

Enquanto a montagem como "método[4] de conhecimento" foi uma preocupação restrita a um grupo menor – mais preocupado com um meio, um processo, uma forma de conhecimento, do que com um fim, um produto, uma obra finalizada, mesmo que muitas vezes ambos, meio e fim, estivessem fortemente coimplicados –, a montagem como um "procedimento formal" foi exercitada por quase todas as vanguardas modernas (e também pelas neo-vanguardas dos anos 1950 e 1960), que buscavam sobretudo expor, muitas vezes de forma caleidoscópica – forma privilegiada da modernidade [5] – essa 'desordem do mundo', decorrente tanto da experiência da guerra, como mostrou Didi-Huberman, quanto da própria experiência cotidiana da grande cidade moderna, da "intensificação da vida nervosa" protegida pela "atitude *blasée*" como bem explicou Simmel[6] e, sobretudo, a partir dos violentos processos de modernizações urbanas[7]. A forma de apreensão pela montagem buscava formas mais complexas de ver, por uma multiplicação de pontos de vista variados, como aquela própria da experiência de "desdobramento do tempo", segundo Matthew Teitalbaum, oferecida pelo caleidoscópio:

> A montagem oferece uma visão caleidoscópica expandida que, ao fazer colidirem vários pontos de vista em uma imagem,

> sugere uma experiência de **desdobramento do tempo** (Teitalbaum, 1992, tradução e grifo nossos).

Teitalbaum foi o editor do catálogo da exposição "Montage and Modern Life – 1919-1942", montada em Boston, Vancouver e Bruxelas, entre 1992 e 1993. Nessa exposição, como um exemplo entre vários outros com enfoques bem próximos, o mais valorizado era o procedimento formal, no caso, o trabalho visual, artístico, e a montagem como técnica de colagem e de fotomontagem (e, também, a montagem como técnica cinematográfica). Vários artistas das vanguardas modernas, dadaístas, construtivistas russos, da *Bauhaus*, entre outros, criaram obras a partir de técnicas de montagem: Lazlo Moholy-Nagy, Paul Citröen, Kurt Schwitters, Aleksandr Rodchenko ou El Lissitzky, para citar alguns dos mais conhecidos.

Para os curadores da exposição, o resultado final e formal da montagem, a obra artística, parecia interessar muito mais do que seu processo de criação. No entanto, é esse processo que caracteriza a montagem como uma forma de conhecimento, indo além de qualquer "produto", simples técnica ou procedimento formal, tipicamente modernos. Enquanto a montagem como técnica ou procedimento formal chegou até mesmo a ser capturada como forma de propaganda dos regimes totalitários dos anos 1930, nazista e fascista (e estado-novista no Brasil), sobretudo no uso da fotomontagem

para cartazes (como simples forma de “representação” gráfica); a montagem como forma de conhecimento, ao contrário, se manteve presente como tática de resistência criativa das vanguardas modernas contra o totalitarismo e chegou a ser considerada “arte degenerada” pelos nazistas.

A relação entre montagem e vida moderna no título da exposição e do catálogo, se aproxima da ideia de Peter Bürger em seu conhecido livro *Teoria da Vanguarda* (1974), que relaciona as propostas das vanguardas dos anos 1920 e 1930, que ele chamou de “movimentos históricos de vanguarda”, a uma recondução das práticas artísticas à “práxis da vida”. Bürger também estudou esses “movimentos históricos de vanguarda” – “a partir do dadaísmo e do primeiro surrealismo, aplicando-se igualmente à vanguarda russa posterior à Revolução de Outubro” (2017 [1974], p. 46) –, como uma discussão com as propostas das neo-vanguardas dos anos 1950 e 1960, em boa parte atuantes nos acontecimentos de maio de 1968. Um exemplo são os situacionistas, que também buscavam “uma recondução da arte à práxis vital dentro da sociedade constituída depois do fracasso das intenções vanguardistas” (p. 46).

Bürger chamou atenção para a inexistência de um “estilo” que caracterizasse as vanguardas; haveria, sim, algumas categorias ou “meios artísticos”, como o choque e o estranhamento. Ora, como bom continuador da Escola de Frankfurt, Bürger seguiu Adorno, ressaltando que a chave da compreensão das vanguardas estaria em sua “técnica”.

Bürger também ressaltou a importante autocrítica feita pelos artistas dessas vanguardas – realizada na prática sobretudo pelos dadaístas – à própria "instituição arte", novamente por seu descolamento da chamada "práxis vital". O autor afirmava que o principal objetivo dos movimentos de vanguarda seria a própria superação da "instituição arte" a partir de uma "união de arte e vida" cotidiana, mas não necessariamente a partir da categoria do "novo".

> Os **movimentos históricos de vanguarda** provocam uma ruptura com a tradição, graças à qual se chega a uma transformação do sistema de representação, a categoria [novo] não é apropriada para a descrição do estado de coisas. Menos ainda se tomamos consciência de que os movimentos históricos de vanguarda pretendiam não apenas uma **ruptura com o sistema tradicional de representação**, como também a superação da própria instituição arte. Nesse caso, sem dúvida, temos algo de "novo"; apenas esse "novo" é qualitativamente distinto da transformação tanto dos procedimentos artísticos de representação como do sistema de representação. Não é falso, na verdade, o conceito do novo, mas ele é inespecífico demais para descrever com precisão a radicalidade de uma ruptura com a tradição. (...) Com os movimentos de vanguarda, a sucessão histórica dos procedimentos e estilos foi transformada numa contemporaneidade do **radicalmente diverso** (Bürger, 2017 [1974], p. 145, grifos nossos).

Após passar pela categoria do “novo”, entendendo a proposta das vanguardas de um “radicalmente diverso” e deixando clara essa ruptura radical das vanguardas com o “sistema tradicional de representação”, Bürger, ao formular sua “Teoria da Vanguarda”, procurou discutir também outras possíveis categorias de análise, como a de Alegoria, a partir de Walter Benjamin (tão criticado por Adorno e Horkheimer), a do Acaso – em particular a partir do *hasard objectif* (acaso objetivo) dos surrealistas – e, como não poderia deixar de ser, a da Montagem, seguindo outros trabalhos sobre as vanguardas desde aqueles da própria época, como no livro *Herança deste tempo* (*Erbschaft dieser Zeit*, montagem de textos publicada em 1935) de Ernst Bloch.

Ao estudar a categoria do Acaso, como o imprevisível, que escapa do previamente planejado, pode-se perceber tanto uma aproximação com a vida urbana nas novas metrópoles modernas – em que “a metrópole é vivenciada como natureza enigmática, na qual o surrealista se move como o primitivo na verdadeira natureza” (p. 162) – quanto uma crítica ao progresso tecnicista e, particularmente, a proposta de outra forma de racionalidade como crítica a uma “racionalidade-voltada-para-os-fins”, própria da tradição moderna hegemônica.

> Partindo da experiência de que uma sociedade ordenada segundo a **racionalidade-voltada-para-os-fins** limita cada vez

> mais as possibilidades de desdobramento do indivíduo, os surrealistas procuram descobrir momentos do imprevisível na vida cotidiana. Sua atenção, por conseguinte, se dirige para os fenômenos que não têm lugar num mundo ordenado segundo essa racionalidade-voltada-para-os-fins. A descoberta do maravilhoso no cotidiano representa, sem dúvida, um enriquecimento das possibilidades de **experiência do "homem-urbano"** (...) No entanto, os surrealistas não se dão por satisfeitos – eles buscam provocar o extraordinário (Bürger, 2017 [1974], p. 149, grifos nossos).

Bürger, ao discutir o conceito benjaminiano de "alegoria", tido por ele como "categoria central de uma teoria da obra de arte vanguardista", buscou uma aproximação dessa noção com aquela da montagem – pelo "fato de coincidirem os dois primeiros elementos do conceito benjaminiano de alegoria com o que se pode entender por montagem" – a partir dos "elementos", já presentes no conceito de alegoria, do fragmento e da junção de fragmentos isolados, para concluir que :

> A **montagem** pode ser considerada **como o princípio básico da arte vanguardista.** A obra "montada" aponta para o fato de ter sido composta a partir de fragmentos da realidade. Ela rompe com a aparência de totalidade. Assim, a intenção vanguardista de destruição da instituição arte, paradoxalmente,

> é realizada na própria obra de arte. Do intencionado revolucionamento da vida através da recondução da arte à práxis vital, resulta um revolucionamento da arte (Bürger, 2017 [1974], p. 164, grifos nossos).

Apesar de ainda manter uma ideia tradicional de "obra de arte" e de dar uma excessiva importância à "técnica", o trabalho de Bürger é importante pelo reconhecimento da montagem como um "princípio básico" das vanguardas ditas históricas. Ao discutir o "conceito de montagem", como uma categoria atrelada ao conceito de alegoria pelo uso de fragmentos, o autor cita uma série de procedimentos técnicos, buscando sobretudo distinguir a montagem técnica de imagens no cinema ou ainda na fotomontagem, tidas como técnicas inerentes ao próprio meio, da técnica pictória cubista dos *papier collés* (colagens em pinturas, como em Picasso ou Braque, ou ainda nos dadaístas, como em Schwitters), para concluir que "uma teoria da vanguarda deve partir do conceito de montagem sugerido pelas primeiras colagens cubistas". Essa colagens usavam fragmentos "de realidade, isto é, de materiais que não foram elaborados pelo próprio artista" – o que poderia ser aproximado da ideia de bricolagem proposta por Claude Lévi-Strauss –, quando seria "rompido um sistema de representação que se apoiava na reprodução da realidade".

Bürger retornou novamente a Adorno para tentar demonstrar que "o princípio da montagem é não produzir mais

a aparência da reconciliação”. Esse princípio renunciaria a qualquer forma de reconciliação ou de totalidade, tendo em vista que “a inserção de fragmentos de realidade transforma de maneira radical a obra de arte” (p. 171). Seria importante, então, recorrer ao trabalho de Adorno – que considerava que “a arte mais exigente tende a depassar a forma da totalidade para chegar ao fragmentário” (p. 191, tradução nossa[8]) – em seu “clássico” de 1970, *Teoria Estética*, quando discorreu sobre a importância da ideia da montagem na arte moderna que, ao se negar a produzir qualquer tipo de síntese final, transformaria esta “negação da síntese” em seu próprio “princípio de criação”:

> A montagem descoberta na colagem de recortes de jornais e coisas semelhantes durante os anos heróicos do cubismo era um protesto contra essa forma de subjetivação [do *Jugenstil* e do impressionismo]. A aparência sugerida pela arte, segundo a qual a criação do empirismo heterogêneo a reconciliaria com esta, deve ser quebrada diante do fato de a obra admitir em si as ruínas literais e não fictícias do empírico, reconhecendo a ruptura e a transformando em efeito estético. (...) **a negação da síntese transforma-se em princípio de criação** (Adorno, 1989 [1970], p. 201, tradução e grifo nossos[9]).

O uso do princípio de montagem seria, então, anterior à difusão do termo e de sua transformação em procedimento

técnico pelo cinema. Para se pensar na montagem também como forma de conhecimento, que vá além do procedimento formal, o conceito de montagem dos cubistas, dadaístas e surrealistas seria bem mais interessante como ponto de partida que o do cinema, ou o da fotomontagem, uma vez que, em ambos, a montagem pode se restringir a um procedimento técnico inerente ao meio, a uma simples técnica de montagem cinematográfica. No entanto, não se pode deixar de reconhecer – como bem mostrou Jacques Aumont[10], entre vários outros estudiosos do campo do cinema – a importância da difusão de várias ideias sobre a questão da montagem pelo cinema, em particular em seus primórdios experimentais, quando os cineastas buscavam se distanciar da literatura e do teatro e, assim, se deixavam contaminar pela experiência da vida urbana cotidiana das novas grandes cidades, das metrópoles modernas, seja nos filmes conhecidos como sinfonias urbanas ou sinfonias das grandes metrópoles dos anos 1920 – os filmes de Ruttmann (Berlim), de Strand/Sheeler (Nova Iorque), de Vigo (Nice) ou ainda de Cavalcanti (Paris) ou Lustig/Kemeny (São Paulo) – seja, ainda, nas vanguardas russas como no "conceito do intervalo" em Vertov ou na "montagem de atrações" ou na "montagem intelectual" propostas por Eisenstein.

Vertov buscava explorar precisamente o intervalo – como a "iconologia do intervalo" em Warburg – entre dois fragmentos fílmicos buscando fugir ao máximo da redução da

ideia de intervalo a uma medida espacial de distância, e aproximá-lo de seu sentido temporal ou ainda musical ou de movimento e, sobretudo, explorar a ideia de intervalo em sua "potência de diferença", de diferenciação e não de simples junção de fragmentos, propondo assim um cinema disjuntivo, pleno de "intervalos". Como explicou Aumont: "O intervalo é uma potência de diferença, mas não somente uma diferença entre dois planos sucessivos; existe *intervalo* entre dois planos quaisquer do filme, uma vez que todos participam da visão de um mesmo fenômeno social" (Aumont, 2015, p. 68, tradução nossa).

Já em Einsenstein, a montagem parece ser um pouco mais simples: ao montar os planos de um filme como se monta um discurso oral, ao reunir, no entanto, frases distintas, de forma diferente que em frases, os planos imagéticos são bem menos redutíveis a significados unívocos. Em 1928, ele propôs a ideia de "atração intelectual", buscando juntar a ideia de atração àquela de desconexão de fragmentos da montagem, para, na sequência, propor sua ideia de "montagem intelectual" (que poderia ser relacionada ao princípio da "boa vizinhança" da Biblioteca de Warburg). Eisenstein já reinvindicava claramente a montagem como forma de conhecimento, não somente na prática cinematográfica mas também em uma teoria da montagem, que, para ele, não era uma especificidade ou exclusidade do cinema, como escreveu Aumont (2005 [1979]): " Eisenstein é aquele para quem

o cinema é montagem”[11]. Ambos, Vertov e Eisenstein, como notou Aumont, buscavam uma “máquina de pensar” por montagens ou mesmo uma “epistemologia”.

> O cinema, assim, graças à montagem intelectual e suas variantes, não seria mais uma máquina para olhar o mundo, nem mesmo para interpretá-lo (como, ao fundo, em Vertov), mas sobretudo uma **máquina de pensar**. (...) Tanto para um quanto para outro [Einsentein e Vertov], tratava-se menos, com o cinema, de *mostrar* do que de *demonstrar,* ou talvez, daria no mesmo mostrar ou demonstrar, a montagem era concebida como um instrumento eminentemente e essencialmente assertivo. (...) As teorias de Vertov, de Einsenstein e de seus contemporâneos (...) são historicamente as únicas verdadeiras tentativas de definir a montagem de outra forma do que a lógica narrativa e representativa, também chamada de arte do *raccord* (conexão). E se elas nunca tiveram de fato o valor de modelos para uma prática da montagem em geral, era por elas participarem plenamente do espírito da época. Para a maior parte dos artistas e intelectuais do período das vanguardas a montagem (...) era nada menos do que uma **epistemologia** (Aumont, 2015, p. 74, tradução e grifo nossos).

Sem dúvida alguma, a montagem como uma “epistemologia” estava contaminada pela própria experiência urbana moderna dos artistas, cineastas e outros intelectuais ligados

às vanguardas do entreguerras. Assim, parece ser pertinente sugerir que essa ideia de montagem poderia ser vista também como uma forma de conhecimento da própria cidade. Ao aproximar a ideia de montagem da própria cidade moderna, pode-se pensar a própria cidade como uma grande montagem, uma montagem de "fragmentos" arquitetônicos e urbanos heterogêneos, até uma "epistemologia" urbana, uma forma de pensar a cidade e o próprio urbanismo pelo processo de montagem, passando também pelo uso da montagem como subsídio para as diferentes formas de narração (inclusive históricas) da experiência urbana ou, ainda, como outra forma de apreensão da complexidade das cidades. No entanto, o livro mais recente sobre o tema que busca esta relação entre cidade, arquitetura e montagem, *Montage and the Metropolis. Architecture, Modernity and the Representation of Space,* de Martino Stierli (2018), rentringe-se a pensar a montagem como procedimento formal, como uma técnica de apresentação gráfica e, sobretudo, como uma simples forma de representação do espaço, como se pode ler no subtítulo da luxuosa publicação ilustrada.

O livro de Stierli, apesar de todos os elogios em sua contracapa de historiadores conhecidos da arquitetura moderna, como Jean-Louis Cohen, traz uma abordagem no mínimo problemática, uma vez que reduz o potencial da montagem para os estudos urbanos e arquitetônicos a uma questão mais tradicional, apolítica e acrítica da representação do espaço,

sem sequer considerar, como vimos com Bürger, a própria ideia da montagem e, sobretudo, sua prática pelos artistas das vanguardas históricas. Vanguardas que buscavam precisamente exercitar uma crítica veemente ou uma definitiva "ruptura com o sistema tradicional de representação", além de demonstrarem também que, tanto em teoria quanto na prática, estavam muito mais ligados às questões temporais, ou de movimento, do que às questões meramente espaciais. Stierli, ao contrário, identificou a montagem para o campo da arquitetura e urbanismo quase exclusivamente no uso da fotomontagem, como forma de representação gráfica do espaço urbano, como no exemplo dado (em forma de capítulo central) das apresentações de projetos modernos de Mies Van der Rohe, que, criando fotomontagens, colava desenhos ou fotos de maquetes de seus projetos arquitetônicos em fotos dos seus locais de implantação nas cidades.

A capa do livro, uma belíssima e famosa fotomontagem de Paul Citröen, de 1923, chamada *Metrópolis*, é outro exemplo da preocupação mais formalista de Stierli, hoje *Philip Johnson Chief Curator of Architecture and Design* (curador chefe) do *Museum of Modern Art,* o MoMA de Nova Iorque. Seu livro, apesar de bastante redutor e simplificador da questão, provavelmente será, em breve, uma importante referência internacional, tendo em vista a tradição do MoMA, pelo menos desde a gestão promocional, ou curadoria – para usar o termo "na moda" – de arquitetura no museu por Philip Johnson.

De fato, o MoMA efetivou uma série de “operações historiográficas” – no sentido formulado por Michel de Certeau em *L’écriture de l’histoire* (*A escrita da história,* 1975), como legitimação de determinados discursos a partir de seu lugar institucional de difusão – discursos esses que criaram novas “tendências”, “modismos” ou “estilos” arquitetônicos, a partir de suas exposições e publicações: do *International Style* (estilo internacional), criado a partir da exposição de 1934 *Modern architecture: international exhibition,* até o, ainda “na moda”, “Urbanismo Tático”, que se apropriou e inverteu o sentido de tática de Michel de Certeau, como na exposição de 2015, *Uneven Growth: Tactical Urbanisms for Expanding Megacities,* passando pela dita “Arquitetura Desconstrutivista” (exposição de 1988, *Deconstructivist Architecture*), que banalizou ao extremo a filosofia da “Descontrução” de Jacques Derrida, só para citar alguns exemplos, sem entrar nas polêmicas exposições da arquitetura brasileira e latino-americana.

Stierli, que pretendia com seu livro criar uma teoria da montagem arquitetônica, além de restringir a ideia da montagem a um procedimento tradicional de mera representação espacial e arquitetônica – ignorando, inclusive, que a própria ideia de “representação” era o alvo das vanguardas –, parece entender a montagem somente como um fim e não como um meio, como um produto e não como um processo, como algo fixo e não em movimento, como uma síntese, uma totalidade, e não como incompletude, necessariamente

fragmentária. Parece buscar uma montagem somente por semelhanças e não também por diferenças, pelo homogêneo e não pelo heterogêneo, por indentificação e não por estranhamento, por conciliação e não por conflito, por conveniência e não por choque.

O autor parece não entender também a importância dos intervalos entre os diferentes fragmentos, sobretudo, ao seguir a fotomontagem somente como um resultado "modelo" formal de colagem de imagens quase sem intervalos, que funciona simplemente por justaposições. Ao mostrar fotomontagens usadas para fins de "representação gráfica" de projetos arquitetônicos, explicita uma compreensão de montagem que serviria somente para justificar ou legitimar algo já dado, para ilustrar ou representar aquilo que já se sabe de antemão. Trata-se portanto, do oposto mesmo da montagem como forma de conhecimento, que buscaria desvendar ou revelar, por meio do próprio processo da montagem-desmontagem-remontagem, os nexos ocultos (*missing links*) de possibilidades ainda não dadas, ou escondidas nos detalhes, como diria Warburg, nos intervalos ou limiares, como diria Benjamin, entre os mais diversos fragmentos heterogêneos.

Portanto, a proposta de Stierli, sua suposta "teoria da montagem", tenderia bem mais para um uso simplificado da montagem como mero procedimento técnico para o campo da arquitetura. A montagem – que, na verdade, para ele, seria mais uma colagem, uma simples ilustração arquitetônica

ou urbana – nem poderia ser compreendida como um procedimento formal, se seguirmos as categorias das vanguardas históricas. Trata-se assim de uma referência (o que o livro pretende ser), mas que serve de contraexemplo da montagem como forma de conhecimento da cidade, pois se insere na tradição moderna hegemônica (ou "vencedora") que insiste em reforçar o *status quo,* preza e defende a ordem funcionalista e a pureza formal. Em direção bem distinta de Stierli, o presente trabalho busca retomar outra "tradição" de pensamento e atuação das vanguardas que, apesar de também profundamente moderna, assume sua impureza, incompletude e incerteza, assim como preza por sua complexidade, multiplicidade e heterogeinidade, não permitindo que padrões formais sejam facilmente identificados e replicados.

Ao considerar a proposta recente de Stierli mais próxima de uma ideia de colagem do que de montagem, torna-se importante lembrar o uso bem anterior e bem mais incisivo da idea da colagem dentro do próprio campo da arquitetura e do urbanismo, que foi realizado de forma crítica, mas também irônica, por Colin Rowe e Fred Koetter, no livro *Collage City* publicado em 1978[12]. Essa publicação, além de não restringir a ideia de colagem a uma simples forma de representação arquitetônica ou urbana, ainda se mostra mais pertinente que o livro de Stierli, uma vez que usava as colagens de fragmentos heterogêneos como mote para fomentar uma crítica contundente tanto aos excessos funcionalistas

do urbanismo moderno tido como homogeinizador e totalizante quanto às ideias modernas de pureza arquitetônica, de urbanismo como utopia redentora e, sobretudo, de *tabula rasa,* considerada extremamente reducionista. Um dos maiores méritos do livro de Rowe e Koetter foi, sem dúvida, a tentativa feita pelos autores, ainda rara no campo hoje e talvez inédita naquele momento (anos 1970), de distinguir "duas tradições" do pensamento moderno, "duas formulações distintas" da própria modernidade:

> O que deve ser reconhecido, algo não observado, majoritariamente ignorado pelo arquiteto, é que há muito tempo existem **duas formulações distintas**, mas interrelacionadas, **da modernidade**. Há uma formulação, dominante para o arquiteto, que pode ser descrita pelos nomes: Emile Zola, H. G. Wells, Marinetti, Walter Gropius e Hannes Meyer; e há outra formulação alternativa que pode ser identificada pelos nomes adicionais: Picasso, Stravinsky, Elliot, Joyce, possivelmente Proust. Até onde sabemos, essa comparação bastante óbvia de **duas tradições** nunca foi feita: e, tendo-a produzido, somos levados pelo desequilíbrio da pobreza de um lado e da riqueza do outro (Rowe, Koetter, 1983 [1978], p. 137, tradução e grifos nossos).

O livro de Rowe e Koetter – que se opunha claramente a qualquer modelo coercitivo, totalizante ou autoritário da "tradição moderna mais funcionalista – propunha uma ideia

de “cidade-colisão” ou “cidade-colagem”, um “pluralismo esclarecido”[13] ou uma cidade-palimpsesto, e fazia um claro elogio ao fragmentário na cidade dentro de uma proposta crítica de heterogeneidade radical. O livro teve boa circulação na época, não apenas nos meios da pesquisa e ensino universitários – os estudos iniciais partiram de experiências de Rowe com estudantes –, mas também no campo da prática profissional, sobretudo na América do Norte. Os autores usaram, para dar apoio às suas críticas e, também, como uma forma política da colagem, a ideia de bricolagem como um modo de pensar, a partir do livro *O pensamento selvagem* de Claude Lévi-Strauss (que discutiremos no v. 2), publicado em 1962.

> Colagem e a consciência do arquiteto, colagem como técnica e colagem como forma de pensar: Lévi-Strauss nos falou que a “intermitente moda das colagens, originária de quando o artesanato estava morrendo, seria a própria transposição da ‘**bricolagem**’ em contemplação” e, se o arquiteto do século XX tem sido o oposto de pensar a si mesmo como um ‘bricoleur’, seria preciso, nesse contexto, colocar sua frigidez diante da maior descoberta do século XX. A colagem foi vista como uma falta de sinceridade, como uma corrupção de princípios morais, uma adulteração. (…) como a colagem é um método cuja virtude decorre de sua ironia, por parecer ser uma técnica de usar coisas e, ao mesmo tempo, não acreditar nelas, também

é uma estratégia que pode permitir lidar com a utopia como imagem, lidar com ela em fragmentos, sem termos que aceitá-lo *in toto*, o que nos sugere que a colagem poderia ainda ser uma estratégia que, mesmo apoiando a ilusão utópica de imutabilidade e finalidade, pode alimentar uma realidade da mudança, movimento, ação e história (Rowe, Koetter, 1983 [1978], p. 139 e 149, tradução nossa e de Leandro Cruz).

A colagem foi usada de forma crítica tanto por Rowe e Koetter – entre outros críticos do movimento moderno, a partir dos anos 1950 – como pelas próprias vanguardas históricas, com a intenção clara de criticar não somente a "instituição arte" mas o próprio "sistema de representação" herdado de outras tradições artísticas, como mostrou Bürger. Apesar disso, a ideia de colagem, em comparação com a ideia de montagem, ainda parece remeter mais a um procedimento formal, a uma técnica ou método artístico, que tem uma lógica plástica e, mesmo mantendo o princípio fragmentário e de heterogeinidade, resulta em uma forma final como produto.

No caso da ideia da montagem, é mais importante percebê-la como uma construção temporal, um processo voluntariamente inacabado, sem uma síntese ou forma final, que não resulta, como ocorre na colagem, em um produto pronto que pode ser exposto espacialmente de uma só vez, no presente imediato. Resulta, sim, em um processo bem

mais lento que se dá na média ou longa duração e que ativa também todo um jogo da memória, um tipo de jogo também de tornar visível, de mostrar e de montar, os tempos heterogêneos que coexistem no presente. Mais do que uma questão puramente espacial, a potência da montagem estaria precisamente na construção espaço-temporal baseada na tensão entre diferentes temporalidades, em movimento permanente. Como escreveu Aumont (2015, p. 106) sobre as montagens cinematográficas experimentais das vanguardas, "ao manipular os pedaços das películas, o montador tocava o tempo entre suas mãos".

Assim, ao contrário de restringir a relação entre montagem e cidade a uma técnica de representação espacial ou procedimento formal, pode-se pensar em outra ideia de montagem urbana, um processo de montagem também como forma de conhecimento das cidades e do urbanismo, baseada em uma forma impura de pensar por montagens. Como então pensar um conhecimento da cidade e do urbanismo a partir da montagem como uma "epistemologia" ou forma de conhecimento? Como essa ideia de montagem praticada pelas vanguardas históricas – que, podemos encontrar, para só usar exemplos que foram contemporâneos, no livro ou trabalho das "Passagens" (*Passagen-Werk)* de Benjamin, nas revistas de vanguarda "Documentos" (*Documents),* editada por Bataille, na "Revista de antropofagia" liderada por Oswald de Andrade ou, ainda, no "Atlas da memória" (*Atlas*

Mnemosyne) de Warburg –, poderia ajudar a problematizar o campo da arquitetura e do urbanismo propondo outras formas de narração da experiência urbana? Como um exercício de apreensão, compreensão e narração da cidade poderia ser pensado pela ideia de montagem – em particular pelo complexo processo de montagem-desmontagem-remontagem – que poderia ser pensada também como uma forma de ação política, por ser também uma forma de desmontagem do *status quo*, da história oficial dos "vencedores", ou de resistência crítica, como propõem Georges Didi-Huberman e Jeanne Marie Gagnebin?

Para pensar a montagem também como forma de conhecimento e não só como procedimento formal – por mais difícil que seja essa distinção, tendo em vista o imbricamento entre ambos – o melhor exemplo a ser seguido parece ser aquele da montagem literária, que catava, mostrava e utilizava "os farrapos, os resíduos", a partir da proposta e da prática de Walter Benjamin, ou "os cacos da história"[14] como diz Jeanne Marie Gagnebin, na forma de arqueologias ou sismografias do moderno (e da modernidade), a partir de diferentes narrativas de experiências urbanas modernas, sobretudo de duas grandes capitais europeias : Berlim e Paris.

> Método deste trabalho: **montagem literária**. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém,

> **os farrapos, os resíduos**: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os (Benjamin, 2009, [anos 1930], p. 502, grifos nossos).

Esse curto fragmento do trabalho das *Passagens* resume bem o processo do gigantesco trabalho sobre a cidade de Paris feito por Walter Benjamin, explicitando o tipo de montagem que Benjamin executava, não só nesse trabalho sobre Paris, que, como se sabe, ficou inacabado com sua morte prematura, mas também em outras publicações, sobretudo em *Einbahnstraße*: traduzido como *Rua de mão única* e dedicado a Asja Lacis[15]. O livro, de 1928, é um bom exemplo concluso do exercício benjaminiano de montagem, tanto literária quanto editorial, publicado com uma bela fotomontagem de Sascha Stone na capa, de Berlim, cidade da infância do autor. Segundo o biógrafo de Benjamin, Bernd Witte (2017, p. 71), "Esse livro, o único não acadêmico que Benjamin chegou a publicar em vida, tornou-se uma das obras mais significativas da literatura de vanguarda em língua alemã nos anos 1920, e isso se deu por sua forma gráfica e seu design externo".

A montagem literária estava também diretamente relacionada com as narrativas de experiências urbanas dos surrealistas, que tanto fascinaram Benjamin, provocando aquilo que ele chamou de "iluminação profana"; em particular, os livros que partem de deambulações pelas ruas e espaços públicos de Paris – verdadeiras montagens, tanto do

ponto de vista literário ("escrita automática") como editorial (tipografia, inserção de anúncios, fotografias etc.) – *Le paysan de Paris* (1926), de Louis Aragon, e *Nadja* (1928), de André Breton. A leitura do livro de Aragon, que provocou taquicardia em Benjamin[16], foi determinante para a escolha da forma literária e editorial para a publicação de *Rua de mão única*, sem dúvida alguma sua publicação mais surrealista, montada como uma deambulação por uma rua de Berlim. Como comenta Jeanne Marie Gagnebin (2017, p. 22):

> *Rua de mão única* se transforma numa sequência de 61 textos, curtos ou mais longos, que podem muito bem mimetizar os dois lados de uma rua berlinense [...] Bernd Witte vê assim correspondências entre o número 1 ("Posto de Gasolina") e o número 31 ("Loja de Antiquidades") como os dois lados opostos da mesma rua, um emblema da técnica moderna de um lado, um acúmulo de coisas antigas do outro.

Nos três livros – *O camponês de Paris*, *Nadja* e *Rua de mão única* –, a experiência urbana na cidade moderna – em particular, da rápida transformação das antigas cidades europeias a partir dos grandes projetos modernizadores – é a principal protagonista. Gagnebin (2017, p. 23) nos mostra também uma analogia em *Rua de mão única*, "entre esse caminhar (na cidade moderna) que esbarra em obstáculos e entre a escritura que o descreve". Ela mostra também que há uma mudança na própria forma de escrever do autor:

> Todos os críticos desse livro, a começar por Bloch, Adorno e Kracauer, seus primeiros resenhistas, realçam nele uma mudança literária essencial. Benjamin escreve por fragmentos, ou melhor em *Denkbilder*, 'imagens de pensamento', não mais seguindo um estilo argumentativo dedutivo e linear (Gagnebin, 2017, p. 33).

Benjamin também usa a montagem como procedimento literário, o que também não deixa de ser uma forma de narração da própria experiência das cidades modernas, de sua experiência de Berlim, de Moscou, Riga, Nápoles e Paris – em *Rua de mão única* – e de Paris no livro das *Passagens*. A leitura do livro de Aragon, em particular do capítulo escrito em 1924 sobre "A Passagem da ópera", foi crucial também para Benjamin encontrar o tema central – as passagens parisienses – de seu trabalho sobre Paris como capital do século XIX, como capital da própria modernidade. A Passagem da ópera, tema desse capítulo de Aragon, era um lugar de encontro dos surrealistas e foi demolida na continuação da reforma haussmaniana da cidade, em 1925. As passagens, gloriosas no século XIX, já pareciam obsoletas nos anos 1920.[17] No início do século XX, em menos de 100 anos de existência – a maioria surgiu por volta de 1820 –, elas já pareciam antiquadas, sendo que, no século XIX, elas ainda eram o sonho moderno da época seguinte. Benjamin costumava citar Michelet: "Cada época sonha a seguinte". As passagens naquele momento já eram reminiscências, em miniatura, desse antigo sonho

urbano moderno de futuro.[18] Nelas, diferentes tempos passaram a coexistir e, assim, a linearidade histórica – passado, presente e futuro – era rompida ao percorrê-las.

> (...) A primeira etapa desse caminho será aplicar à história **o princípio da montagem**. Isto é: erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão [...] Portanto romper com o naturalismo histórico vulgar. Apreender a construção da história como tal (Benjamin, 2009 [anos 1930], p. 503, grifo nosso).

O "princípio da montagem", para Benjamim, era outra forma literária de narrar, de escrever a história – e, assim, propor uma nova teoria da história –, de "erguer as grandes construções (historiográficas) a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão", mas também de narrar a história de uma cidade, ou seja, uma forma também de apreensão e de conhecimento da cidade. Seja na montagem literária, seja na montagem histórica ou, ainda, na montagem urbana, associações improváveis proporcionam choques entre ideias diferentes, a partir de diferentes citações ou de diferentes tempos e espaços. As passagens também são "esses elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão", sejam as passagens textuais, citações e recortes de textos variados, que vão de uma ideia para outra; sejam as passagens temporais, de um tempo para outro,

que vão de uma época para outra; sejam ainda as passagens arquitetônicas, urbanas, que levam de uma rua para outra, de um espaço urbano para outro. O procedimento da montagem surge, assim, como uma forma de apreender a complexidade da construção e da experiência da grande cidade, mas também de "apreender a construção da história como tal" – daí, outras formas de narração histórica criadas para buscar "romper com o naturalismo histórico vulgar".

A ideia de passagem funcionava para Benjamin, tanto teórica quanto criticamente, como uma categoria analítica da cidade moderna, da modernidade e da própria história. Ele buscava uma narração histórica polifônica e aberta (inacabada), mostrando as diferentes passagens temporais de uma época para outra ou ainda as diferentes "sobrevivências", retomando o termo usado por Warburg, de uma época em outra. O título *Passagens* também pode ser visto simplesmente como uma coleção das diversas passagens textuais, os próprios fragmentos selecionados ou catados, as diferentes citações e anotações realizadas por Benjamin, tanto as passagens textuais, quanto as passagens de um texto citadas em outro, por vezes repetidas ou atualizadas. Eram sempre os fragmentos, "os farrapos, os resíduos", tanto temporais quanto textuais, que interessavam a Benjamin e, como ele insistia, "não bastava inventariá-los, seria preciso utilizá-los".

Benjamin buscava claramente elaborar uma outra teoria crítica e revolucionária da história, para "mostrar que

o passado comportava outros futuros” possíveis. Uma outra teoria da história afastada da historiografia dominante, sobretudo daquela teleológica baseada na crença no progresso técnico, na crença de que o “progresso” seria, por si só, independentemente de seu uso, emancipatório, uma suposição no mínimo ingênua tendo em vista as rápidas ascensões do fascismo e do nazismo naqueles anos do entreguerras, que já indicavam sua impertinência. Como mostrou Jeanne Marie Gagnebien, ao utilizar farrapos e resíduos do passado, tratava-se para Benjamin sobretudo de:

> (...) justamente revelar esses **possíveis esquecidos**, mostrar que **o passado comportava outros futuros** além deste que realmente ocorreu. (...) de resgatar do esquecimento aquilo que teria podido fazer de nossa história outra história. A empresa crítica converge, assim, para a questão da memória e do esquecimento, na luta para tirar do silêncio um passado que a história oficial não conta (Gagnebin, 2018 [1982], p. 60, grifos nossos).

Uma fotografia de uma série muito conhecida de 1939, por Gisèle Freund, mostra Benjamin em atividade na Biblioteca Nacional da França (BNF), em pleno processo de montagem. Podemos vê-lo numa mesa com uma caneta na mão entre várias fichas, copiando referências, citações, escrevendo notas. Benjamin praticava a montagem como um

verdadeiro colecionador – a figura do colecionador aparece em várias passagens, assim como a do trapeiro – ou um catador de fragmentos. Colecionava citações, resumos, notas, aforismos, pedaços de textos de campos distintos. Em suma, fragmentos[19]. A ideia da montagem está diretamente ligada a uma lógica fragmentária, da incompletude e da efemeridade, muitas vezes entendida como um tipo de "desordem", que o próprio Benjamin já tinha citado como "desordem produtiva" ou "desordem criadora" ao comentar e citar um fragmento do livro *Em busca do tempo perdido* de Proust.

> Uma espécie de **desordem produtiva** é o cânone da 'memória involuntária' assim como do colecionador. (…) Resta examinar qual o tipo de relação existe entre a dispersão dos acessórios alegóricos (da obra fragmentária) e essa **desordem** criativa (Benjamin, 2009 [anos 1930], p. 246, grifos nossos).

> Fragmento: para além de qualquer fratura, de qualquer explosão, a paciência da pura impaciência, o pouco a pouco do repentino (…) O fragmentário, mais que a instabilidade (a não-fixação), promete a confusão, a **desordem**. (Blanchot, 1980, p. 58, tradução e grifo nossos).

> A '**desordem**' é necessária porque a força do Fragmento está precisamente em suas potencialidades anárquicas que provocam tensões. Podemos então considerar a confusão como

provisória e a ordem fragmentária como ordem em construção, em transição, intermediária, em transformação contínua. O fragmento é força daquilo cuja natureza não conhecemos, daquilo que não oferece qualquer garantia de atualização. O Fragmento semeia a dúvida (Jacques, 2001, p. 44, grifo nosso)[20].

Nós só temos visões informes, fragmentadas, do universo, que nós completamos por associações de ideias arbitrárias, criadoras de perigosas sugestões (Proust, 1987 [1911], tradução nossa)[21].

O interessante da lógica fragmentária é precisamente a problematização pela dúvida: não há qualquer possibilidade, nem interesse, de se buscar uma unidade, ou qualquer tipo de lógica unitária. A questão também é temporal, diz respeito a uma ordem incompleta e mutável, mas o inacabado, a ausência de um conjunto, de uma totalidade, também incita à exploração, à descoberta. O que os fragmentos têm de incompleto, de inacabado, possibilita também outras associações, em particular a partir do intervalo entre eles, do vazio que os separa. Há na lógica fragmentária da montagem uma "teoria do intervalo", explorada tanto por Warburg quanto por Eisenstein, por exemplo.

O intervalo entre os fragmentos montados é determinante, pois é precisamente nesses intervalos que surgem campos de possibilidades para emergência de outros nexos de

compreensão. No caso da montagem literária esses intervalos proporcionam os choques entre ideias diferentes, sobretudo a partir de diferentes citações. Outra questão ligada ao fragmento é seu foco micrológico, microbiano, seu caráter de miniatura – Siegfried Kracauer chega a pensar suas crônicas nos jornais sobre o cotidiano da grande cidade como "miniaturas urbanas" –, como uma pequena parte de algo maior (mas sem pretender qualquer totalidade) ou um breve instante de uma situação qualquer. Trata-se de uma pequena peça de uma construção contínua feita por pedaços e vazios (intervalos), que fazem parte de um jogo maior, fragmentário: o próprio processo de montagem.

Para além da figura emblemática do colecionador, do catador ou do trapeiro, Hannah Arendt formula uma das mais belas descrições de Walter Benjamin, sempre preocupado com a transmissão da experiência passada no presente a partir do uso do que estava escondido, esquecido ou descartado: um "pescador de pérolas". E explica, citando o próprio Benjamin em *Rua de mão única*, sua forma de usar as citações: "As citações, no meu trabalho, são como os ladrões de grandes caminhos que aparecem do nada e despojam o caminhante de suas convicções". O pescador de pérolas seria esse colecionador de citações, de "pérolas e corais", essa "figura aparentemente bizarra do colecionador que vai recolher nos entulhos do passado seus fragmentos e suas peças". Em sua coleção, "podemos sem dificuldade encontrar ao lado de um

poema de amor ignorado do século 18, a última notícia do jornal", diz ainda Hannah Arendt (2007, p. 100).

A prática dessas montagens é, assim, uma forma de utilização daquilo que sobrou, que já parece obsoleto, uma outra forma de usar os restos, farrapos e resíduos da história através de uma remontagem de antigos fragmentos esquecidos. Um processo de mistura temporal, mas também de narrativas e narradores, de tempos e narrações heterogêneas, um processo de montagem que forma também uma série de polifonias.[22] Um procedimento crítico, uma desmontagem a partir da justaposição de fragmentos distintos, a partir de suas diferenças. A montagem aparece, então, como forma de conhecimento histórico no momento em que ela também caracteriza o objeto desse conhecimento: o historiador cata os fragmentos e monta com os que sobram porque esses têm a capacidade tanto de desmontar a história "oficial" ou "hegemônica" (vencedora ou dos "vencedores") do presente, quanto de remontar outra(s) história(s) a partir de suas constelações críticas.

> Há de se exigir do pesquisador que ele abandone uma atitude serena, a típica atitude contemplativa, ao se colocar diante de seu objeto, para tomar assim consciência da **constelação crítica** em que esse preciso fragmento do passado se situa precisamente nesse presente[23] (Benjamin, 2009 [anos 1930], p. 71, grifo e tradução nossos).

Walter Benjamin recorreu à ideia de constelação algumas vezes para explicar sua própria forma de pensar por montagens de fragmentos e, em particular, sua forma de pensar e tensionar o próprio campo da história. Trata-se de um complexo jogo de forças entre passado e presente e também de propostas de futuro[24], entre o "ocorrido", o "agora" e o porvir. Através de montagens sinópticas de tempos heterogêneos, forças do passado ressurgem no presente indicando futuros, forças que sobrevivem para além de sua cristalização, como relâmpagos, lampejos, memórias involuntárias. Trata-se de uma montagem de tempos heterogêneos, uma coexistência de tempos distintos, uma apresentação sinóptica de diferenças. Um tipo de conhecimento específico e complexo é operado pela prática, trabalho ou jogo da montagem, um exercício que não busca qualquer unidade e pretende mostrar a própria complexidade ao acentuar diferenças e ao misturar, colocando lado a lado, numa mesma superfície – como no Atlas de Warburg ou no livro das *Passagens* de Benjamin – diferentes tipos de fragmentos, documentos, textos ou imagens, ou detalhes de diferentes tempos e campos do conhecimento e, a partir do choque entre suas diferenças, nos fazem compreender outros possíveis, não mais baseados em semelhanças, mas sim na própria diversidade e heterogeneidade.

O complexo processo de montagem-desmontagem-remontagem pode ser pensado também como forma de ação

política, por ser também, sempre, uma forma de desmontagem do *status quo,* das certezas mais consolidadas, como nos propõe Georges Didi-Huberman: "A montagem seria para as formas o que a política seria para os atos: é preciso juntar dois significados da desmontagem que são o excesso das energias e a estratégia dos lugares, a loucura da transgressão e a sabedoria da posição" (2007, p. 1, tradução nossa)[25]. Um exercício historiográfico pela montagem não busca "montar" uma grande narrativa da história urbana a partir do que já se conhece de antemão, do que está dado e reconhecido, no intuito de construir uma nova narrativa unívoca; ao contrário, tal prática pela montagem busca precisamente "desmontar" a narrativa histórica "oficial", tida como única e irrefutável, assim como seus procedimentos historiográficos mais sedimentados e naturalizados.

Benjamin, como também vimos em Warburg e Geddes, pensava por montagens, por diferenças, por deslocamentos, por decomposições e outras disposições, para buscar apreender, de forma caleidoscópica, forma privilegiada da modernidade, ou melhor, de outra "tradição" moderna: certa "desordem", ou "desencantamento" do mundo, decorrente tanto da experiência da guerra, quanto da própria experiência cotidiana da grande cidade em impetuosa transformação, sobretudo a partir dos violentos processos de modernizações urbanas, como as reformas do Barão Haussman em Paris. Essa outra forma moderna de conhecer e de pensar por

montagens buscava formas mais complexas de ver, apreender a cidade, como aquela oferecida pelo caleidoscópio.

O pensamento por montagens de tempos heterogêneos ou anacrônicos torna a própria noção de tempo bem mais complexa e menos linear, o que permite pensar também outras formas de narração. Um tempo saturado de "agoras" que se encontram com "outroras" em relâmpagos ou breves lampejos, indicando possibilidades futuras.[26] Trata-se de uma desmontagem também do historicismo, das formas de se pensar e narrar a história baseadas numa simples continuidade ou linearidade histórica como mera sucessão de tempos homogêneos, fatiados em períodos ou estilos.

A ideia de montagem dissensual, que não busca qualquer tipo de unidade ou de consenso, pensada como forma de conhecimento, é praticada a partir da disposição "lado a lado", em uma mesa ou num quadro sinóptico, de narrativas – "documentos" dos mais variados, textuais ou imagéticos e, entre eles, aqueles considerados "documentos históricos" ou registros mnêmicos – narrativas bem distintas e por vezes mesmo contraditórias e anacrônicas e, sobretudo, a partir do choque entre suas diferenças, tanto de conteúdos quanto de formas de narração. Uma montagem dissensual de várias narrativas distintas, que não busca qualquer tipo de unidade e que procede pelo choque entre diferenças, também pode ser pensada como um modo complexo de apreensão, narração e compreensão das cidades e do próprio urbanismo.

Um conhecimento da cidade pela montagem só é possível a partir do exercício ou prática constante da ação de montar como um processo na duração, através do embate entre narrativas urbanas diferentes, de tempos, espaços ou campos disciplinares distintos – como encontramos tanto no atlas da memória warburguiano ou na mostra de cidades geddesiana quanto no trabalho inacabado sobre as passagens parisienses de Benjamin –, narrativas que, ao se chocarem, fazem emergir complexas, instigantes e impensadas questões que não poderiam ser vislumbradas antes do processo de montagem-desmontagem-remontagem. Um conhecimento da complexidade e heterogeneidade da cidade e do campo do urbanismo pela montagem só pode se dar, portanto, de forma crítica, não pacificada, conflituosa ou agonística.

> **Apenas na aparência a cidade é homogênea**. Até mesmo seu nome assume um tom diferente nos diferentes lugares. Em parte alguma, a não ser em sonhos, é ainda possível experienciar o fenômeno do limite de maneira mais original do que nas cidades. Entender esse fenômeno significa saber onde passam aquelas linhas que servem de demarcação, ao longo do viaduto dos trens, através das casas, por dentro do parque, à margem do rio; significa conhecer essas fronteiras, bem como os enclaves dos diferentes territórios. **Como limiar**, a fronteira atravessa as ruas; um novo distrito inicia-se como um passo no vazio; como se tivéssemos pisado num degrau mais abaixo que não tínhamos visto (Benjamin, 2009 [anos 1930], p. 127, grifos nossos).

A partir de um conhecimento pela montagem seria, então, possível pensarmos as cidades e o urbanismo (e sua história) também de forma menos homogênea, mais complexa, a partir de suas diferenças, heterogeneidades e também de seus limiares[27], tanto espaciais quanto disciplinares. Como vimos, o conhecimento pela montagem foi uma resposta das vanguardas modernas aos excessos da própria modernidade, de sua cientificidade "positivista", da ideia de progresso inelutável, ingênuo ou acrítico, mas também uma resposta contra os diferentes fechamentos metodológicos funcionalistas e contra os formalismos estetizantes, ambos ainda dominantes em diferentes campos disciplinares.

O pensamento pela montagem propõe uma forma aberta de conhecimento por relações, por associações inusitadas de ideias, por "afinidades eletivas", como diriam Goethe e Benjamin, ou pela "lei da boa vizinhança", como na biblioteca Warburg. Um tipo de conhecimento transversal que atravessa campos distintos e explora seus limiares, explodindo seus limites ou fronteiras, como na torre de Geddes. Uma forma de conhecimento processual construído pela própria prática, na própria ação do montar-desmontar-remontar, que admite o acaso – o "acaso objetivo" dos surrealistas –, uma espécie de jogo de cartas de tarô, de búzios ou de dados, como em Mallarmé. Uma forma de pensar sempre em movimento, que atua pelas diferenças, pelas multiplicidades, um pensamento em transformação permanente, que

recusa qualquer síntese conclusiva, assumindo a incompletude como princípio criativo. Um tipo de conhecimento nômade, mutante, desterritorializado ou que desterritorializa, desmontando territorializações sedentárias do pensamento. Uma forma de conhecimento bem próxima ao que Deleuze e Guattari (1997 [1980]) chamaram de "ciência nômade", "excêntrica" ou "menor" [28]. Essa forma de pensar por montagens, dessa outra "tradição" moderna crítica, pode ser atualizada, desde que seja repensada também a questão – ou o tabu, sobretudo no campo da história – do anacronismo.

> O anacronismo, desde logo, poderia não ser reduzido ao que todo historiador patenteado considera espontaneamente um horrível pecado. Ele poderia ser pensado como um momento, como uma pulsação rítmica do método, fosse ele seu momento de síncope, fosse paradoxal, perigoso como o é necessariamente todo risco (Didi-Huberman, 2015, p. 28).

A recusa do anacronismo costuma ser um consenso entre historiadores. A regra é não projetar o presente no passado. Mas como podemos considerar os diferentes tempos que coexistem em cada época e, em particular, as sobrevivências, para falar como Warburg, de uma determinada época que emergem em outras distintas, provocando um choque entre tempos heterogêneos? Não seria possível pensar por montagens sem "correr o risco" do anacronismo, ainda visto

por muitos historiadores como esse enorme “pecado capital” a ser evitado ou “o diabo da história”, como se refere Georges Didi-Huberman, ao propor o uso do anacronismo de imagens – pensando a imagem como conceito ou gesto, e não somente como suporte iconográfico – como fundamental para o campo da história da arte. Didi-Huberman (2015, p. 42) insiste: “O anacronismo é necessário, o anacronismo é fecundo, quando o passado se revela insuficiente, até mesmo constitua um obstáculo à sua compreensão [...] É provável que não haja história interessante senão na montagem, no jogo rítmico, na contradança das cronologias e dos anacronismos”. A consideração do anacronismo como possibilidade de compreensão temporal faz parte de um modo de pensar impuro, em movimento aparentemente caótico – ou de fato caótico, se persarmos o caos simplesmente como uma forma de organização mais complexa – em que se podem perceber os diferentes tempos, como em sonhos ou memórias involuntárias.

Jacques Rancière (2011, p. 46) também retoma a questão no texto “O conceito de anacronismo e a verdade do historiador”, em que escreve: “É a ideia mesma de anacronismo como erro quanto ao tempo que deve ser desconstruída”. De que forma podemos, então, ousar o risco do anacronismo para tentar, seguindo ainda Didi-Huberman, tornar mais complexa a narração histórica “na contradança das cronologias [lineares] e dos anacronismos”, ou seja, levando em

consideração toda a complexidade temporal, com conhecimento de causa, em particular, através da prática de montagens de tempos heterogêneos?

> Jamais se dirá suficientemente a que ponto o medo do anacronismo é bloqueador [...] a audácia de ser historiador, o que equivale, talvez, a assumir o risco do anacronismo (ou pelo menos, de certa dose de anacronismo), com a condição de que seja com inteiro conhecimento de causa e escolhendo-lhe as modalidades (Loraux, 1992, p. 57).

A aceitação de uma "prática controlada" do anacronismo, conforme nos indica Nicole Loraux em seu texto "Elogio do anacronismo",[29] não pressupõe nem uma recusa do eucronismo – compreensão de um mesmo tempo – nem a prática de um anacronismo vulgar – projeção forçada de um tempo no outro. Trata-se de uma proposta de considerar a complexidade de tempos, através das sobrevivências, das emergências e insurgências de outros tempos, das reminiscências, dos excessos, das sobras e dos restos de tempos distintos que sobrevivem ou ganham uma sobrevida, em outros tempos, ou seja, que vivem além de seu próprio tempo, ou ainda através daquilo que se mantém vivo na memória e emerge quando menos se espera. A memória involuntária, como propõe Marcel Proust, é sempre anacrônica, assim como são os sonhos e o momento do despertar. Memórias, sem ser uma

rememoração forçada, e sonhos, levando em consideração o despertar, são montagens de tempos e espaços distintos, uma mistura de tempos heterogêneos que podemos chamar de heterocronias[30].

Pensar por montagens seria atentar para heterocronias, respeitá-las ou, ainda, provocá-las. É esse choque de tempos heterogêneos que explicita uma coexistência temporal conflituosa de temporalidades mais complexas ou impuras. Trata-se de quebrar a linearidade sequencial do tempo positivista, da ideia de progresso e cronologia linear, ao mostrar, por montagens, o inevitável cruzamento, o choque entre tempos heterogêneos, ou, ainda, como diz Jeanne Marie Gagnebin (1999, p. 99), trata-se da "lembrança do passado que desperta no presente o eco de um futuro perdido" e que, portanto, deixa de ser perdido, uma vez que pode ser atualizado no presente.

O desafio, portanto, é de incorporar os diferentes tempos – como os das memórias que emergem sem serem solicitadas – nas narrativas históricas para quebrar, fissurar e, assim, ir além das linearidades ou outras simplificações temporais. Como diz Didi-Huberman, "o passado nunca cessa de se reconfigurar", trata-se de uma "construção da historicidade", com toda a complexidade de temporalidades em disputa.

> A montagem será precisamente uma das respostas fundamentais ao problema de **construção da historicidade**. Porque não

> está orientada simplesmente, a montagem escapa às teleologias, torna visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto. Então, o historiador renuncia a contar 'uma história' mas, ao fazê-lo, consegue mostrar que a história não é senão todas as complexidades do tempo, todos os estratos da arqueologia, todos os pontilhados do destino (Didi-Huberman, 2012, p. 212, grifo nosso).

Em aula inaugural para seus estudantes, Giorgio Agamben buscou responder às perguntas – "O que é o contemporâneo? De que e de quem somos contemporâneos?" – a partir de uma resposta dada por Roland Barthes: "O contemporâneo é o intempestivo". Barthes, por sua vez, seguia Nietzsche em suas "considerações intempestivas". Nas palavras de Agamben: "Nietzsche situa a sua exigência de 'atualidade', a sua 'contemporaneidade' em relação ao presente, numa desconexão e numa dissociação". E completa:

> Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através deste **deslocamento** e deste **anacronismo**, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo[31] (Agamben, 2009, p. 58, grifos nossos).

Agamben (2009) demonstra que só seria possível pensar a contemporaneidade a partir, precisamente, da pluralidade de tempos ou, como ele diz, "com a condição de cindi-la em mais tempos, de introduzir no tempo uma essencial desomogeneidade". Esse tempo desomogêneo, deslocado ou anacrônico, seria próximo do que chamamos de heterocronias, ou seja, montagens de tempos heterogêneos. Agamben explica melhor: uma "interpolação do presente na homogeneidade inerte do tempo linear". Trata-se, assim, de uma diferente relação com o tempo, não sincrônica e não linear, um tipo de diacronia baseada em dissociações e anacronismos, ou anacronias, como prefere Jacques Rancière (2011),[32] para tentar retirar a conotação negativa ainda atribuída por vários historiadores ao termo "anacronismo". O mais interessante nessa compreensão do contemporâneo é, por um lado, a relação anacrônica entre diferentes tempos, tornando a história bem mais complexa, e, por outro, são as interrupções dissociativas, intempestivas, em sua narração, que fissuram qualquer tipo de cronologia mais linear.

> Compreendam bem que o compromisso que está em questão na contemporaneidade não tem lugar simplesmente no tempo cronológico: é, no tempo cronológico, algo que urge dentro deste e que o transforma. E essa urgência é a **intempestividade**, o **anacronismo** que nos permite apreender nosso tempo (Agamben, 2009, p. 65, grifos nossos).

Ao seguir Agamben e Rancière, pode-se afirmar que, para ser verdadeiramente contemporâneo, é preciso ser anacrônico – "aquele que não coincide perfeitamente" com seu próprio tempo – ou, ainda, ser intempestivo. Para ser contemporâneo, seria preciso deixar que outros tempos emerjam no tempo presente – ou no estudo do passado, para os historiadores, ou do futuro, para os planejadores, arquitetos e urbanistas –, escapando da linearidade simplista ao misturar passado, presente e futuro, como nos sonhos. E, que, ao despertar destes, seja possível uma melhor compreensão de seu próprio tempo. Trata-se do que Benjamin chamou de imagem – de pensamento (*Denkbild*) – que forma uma constelação: "Não se deve dizer que o passado ilumina o presente ou que o presente ilumina o passado. Uma imagem, ao contrário, é aquilo que o Outrora encontra, num relâmpago, o Agora, para formar uma constelação".[33]

Essa coexistência de diferentes tempos está evidente na materialidade da própria cidade, uma vez que, no tempo do "agora", estão presentes as sobrevivências do "outrora", reminiscências, por vezes, de futuros não realizados, mas não de um passado materializado que segue uma cronologia linear (*continuum*). São passados ou futuros que irrompem, emergem no presente e provocam esse choque, uma faísca (lampejo ou relâmpago), de tempos heterogêneos. Em ruínas arquitetônicas, por exemplo, temos resquícios de diversos tempos: de diversos planos de futuro, passados, que

acompanham a história do lugar, materializados ou idealizados; de diferentes temporalidades, associadas às práticas urbanas; de planos de futuros no presente, que não param de irromper. O passado, o "outrora", permanece um espaço de luta e de tensão no presente, no tempo do "agora", mas também nos sonhos de futuro, mesmo aqueles passados. Trata-se de confrontar a linearidade temporal ao explicitar o encontro conflituoso (que gera faíscas) do "outrora" com o "agora", que permite sobrevivências, emergências e insurgências de outros tempos.

Conhecer por montagens significa pensar pelo choque de tempos heterogêneos, pelas heterocronias – o que Benjamin chamou de "energias revolucionárias do antiquado" e Warburg de "fóssil em movimento" –, quando o "outrora" encontra, "num relâmpago, o Agora, para formar uma constelação". São constelações momentâneas cheias de tensões, prenhas de outros tempos. Conhecer e pensar por montagens, como diz Didi-Huberman, é tornar "visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto". Pensar por montagens no campo da história do pensamento urbanístico também é pensar por montagens de tempos heterogêneos, tensionando as diferentes narrativas urbanas de seus mais diversos narradores, construtores e praticantes das cidades, de tempos distintos. É ainda utilizar os farrapos e resíduos, fragmentos tanto

narrativos quanto urbanos, como tensionadores de homogeneidades, totalidades e partilhas hegemônicas nas cidades. É também reconhecer e respeitar, como tão bem nos mostrou Geddes, as heterocronias urbanas, já e ainda presentes em qualquer cidade, sobreviventes, materialmente ou não, mesmo que, por vezes, sistematicamente ocultadas, apagadas, silenciadas ou esquecidas.

Notas

1 Este *Intermezzo* retoma algumas ideias já discutidas anteriormente na forma oral em palestras, oficinas e mini-cursos, mas, também, em alguns outros textos já publicados, sobretudo: "Montagem urbana: uma forma de conhecimento das cidades e do urbanismo". *In: Memória, Narração, História.* da coleção *Experiências Metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea.* (tomo 4, 2015); e "Pensar por Montagens". *In: Nebulosas do Pensamento Urbanístico. Modos de Pensar* (tomo 1, 2018). Apesar de estar no final deste v. 1 (Fantasmas modernos), o termo *Intermezzo* foi mantido (como na tese de titulação) como uma forma de intervalo mas também para marcar a continuação deste trabalho – Montagem de uma outra herança – no v. 2 (Pensamentos selvagens).

2 Historiador da arte e professor da EHESS em Paris (antropologia visual), Didi-Huberman discutiu em aulas, palestras e publicações a

questão da montagem dessas vanguardas modernas, em particular na sua forma de atlas de imagens. Embora não tenha publicado um livro específico sobre a montagem, tratou da questão também em alguns livros. Mesmo que de forma diluída, em cada um dos volumes da coleção (publicada pela *Les éditions de Minuit* de Paris) *L'œil de l'histoire* (6 volumes publicados): 1. *Quand les images prennent position,* 2. *Remontages du temps subi,* 3. *Atlas ou le gai savoir inquiet,* 4. *Peuples exposés, peuples figurants,* 5. *Passés cités par JLG,* 6. *Peuples em larmes, peuples en armes.* Ele também exercitou a montagem como prática, em particular na curadoria de exposições, mas também, de forma distinta e menos explícita (menos formal e mais processual), em seus livros e seminários públicos na EHESS. Didi-Huberman foi o curador de uma grande exposição *ATLAS Cómo llevar el mundo a cuestas?* no Museu Reina Sofia em Madri em 2010. Essa exposição também esteve na Alemanha (Karlsruhe e Hamburgo, 2011) e depois se desdobrou em uma série de exposições menores (com fotografias e filmes) com o fotógrafo Arno Gisinger, que já circulou na França (Tourcoing, 2012 e Paris, 2014) e também no Brasil (no MAR, no Rio de Janeiro, com o título *Atlas, Suite)* em 2013.

3 Como já vimos, Warburg não chegou a criar uma escola, mas sua heterogênea biblioteca, *KBW,* se transformou no prestigioso *The Warburg Institute,* associado, a partir de 1944, à Universidade de Londres. Por sua biblioteca e pelo instituto passou uma série de nomes de intelectuais conhecidos: Fritz Saxl, Ernst Gombrich, Erwin Panofsky, Frances Yates, Edgar Wind, Ernst Cassirer, Carlo Ginzburg, entre vários outros que frequentaram a biblioteca,

como Giorgio Agamben. Entretanto, muitos dos tidos como seus "seguidores" – com exceções, como Benjamin, seu contemporâneo, que conhecia bem o trabalho de Warburg, ou ainda hoje, Georges Didi-Huberman – que frequentam o Instituto Warburg, têm se preocupado mais com os temas que foram trabalhados por Warburg, em particular o renascimento italiano (e a antiguidade clássica), do que com seus métodos peculiares de trabalho, sua forma de pensamento e produção de conhecimento.

4 Método, como entendido por Didi-Huberman, parece, em sua etimologia literal, caminho a ser seguido, ou ainda desvio, como o termo é compreendido por Walter Benjamin. No entanto, tendo em vista o peso positivista e funcionalista (de conhecimento aplicado) da ideia de metodologia, usaremos a expressão "forma de conhecimento", no lugar de "método de conhecimento", ambas relativas a uma forma de pensar, um tipo de epistemologia própria de outra racionalidade processual, de uma outra "tradição" moderna impura.

5 Sobre a relação entre o caleidoscópio e a modernidade, ver o texto "Caleidoscópio: processo da pesquisa" *In: Experiência, Apreensão, Urbanismo,* coleção *Experiências metodológicas para a compreensão da complexidade da cidade contemporânea* (tomo 1, 2015).

6 Georg Simmel constata essa "atitude blasée" desde 1903, quando cria a figura do "homem blasé", em particular no texto *As grandes cidades e a vida mental* (*Die Großstädte und das Geistesleben*, Simmel, 1903). O homem blasé é aquele que, para se proteger do choque

metropolitano, da “intensificação da vida nervosa”, como diz Simmel, se torna anônimo, distanciado, o oposto daquele habitante dos vilarejos, das pequenas cidades, onde todos se conhecem, onde todos têm nome e sobrenome, uma “identidade” e um rosto próprio. Como diz o próprio Simmel, ao referir-se à caracterização da experiência da grande cidade moderna: o “fundamento psicológico sobre o qual se eleva o tipo das individualidades da cidade grande é a intensificação da vida nervosa, que resulta da mudança rápida e ininterrupta de estímulos interiores e exteriores” gerados pelo ambiente urbano. Para se proteger da onda de choques que modificam profundamente seu psiquismo e seu potencial sensível e subjetivo, o homem precisou se tornar blasé. Esse homem blasé seria aquele que, para suportar o choque urbano, e para poder experimentá-lo, “protege sua vida subjetiva contra a violência da grande cidade”. Enfim, aquele que se protege do choque brutal da experiência da alteridade radical na nova grande cidade moderna, tornando-se blasé.

7 Sobre a relação entre diferentes reformas urbanas modernizadoras e algumas narrativas errantes, que também usaram a montagem como processo artístico e forma de conhecimento, ver o livro *Elogio aos errantes* (2012).

8 Na edição portuguesa (edições 70) esse trecho foi traduzido na seguinte formulação: “Arte de elevada pretensão tende a ultrapassar a forma como totalidade, e desemboca no fragmentário” (Adorno, 1988 [1970], p. 169).

[9] Segue a tradução portuguesa (edições 70) em sua versão integral: "A montagem apareceu como antítese de toda a arte carregada de atmosfera e, em primeiro lugar, como antítese do impressionismo. Este decompunha os objectos em elementos mais pequenos que, depois, ressintetizada, elementos predominantemente tirados do âmbito da civilização técnica ou da sua amálgama com a natureza para as atribuir, sem rotura, ao contínuo dinâmico. Ele queria salvar esteticamente o elemento alienado, heterogêneo, na reprodução. Esta concepção revelou-se tanto menos sólida quanto mais aumentava a prepoderância do elemento coisal sobre o sujeito vivo : a subjetivação da objetividade regrediu em romantismo, tal como foi sentida flagantemente não só no *Jungestil,* mas também nos produtos tardios do autêntico impressionismo. Contra tal subjetivação protesta a montagem, descoberta na colagem dos cortes de jornais e coisas semelhantes, nos anos heróicos do cubismo. A aparência da arte, mesmo se esta mediante a configuração da empiria heterogénea com ela está reconciliada, deve romper-se, enquanto a obra introduz em si as ruínas literais e não fictícias da empiria, reconhece a rotura e transforma em efeito estético. A arte quer confessar a sua impotência perante a totalidade do capitalismo tardio e inaugurar sua supressão. A montagem é a capitulação infra-estética da arte perante o que lhe é heterogêneo. A negação da síntese torna-se princípio de configuração" (Adorno, 1988 [1970], p. 177).

[10] Aumont trata da questão em vários livros, desde *Montage Eisenstein* (2005 [1979]) até um dos mais recentes: *Montage "la seule invention du cinéma"* (2015).

[11] "Le concept, donc, de *montage*. Dont il faut, pour commencer, rappeler combien il serait typique d'Eisenstein. De tous bords, critiques e biographes s'accordent sur ce point: Einsenstein, c'est le montage. Impossible, ici, de tout citer, car toute la littérature eisensteinienne y passerait" (Aumont, 2005 [1978], p. 206).

[12] O livro, que infelizmente não foi traduzido em português, tomava Roma como exemplo de pluralidade e colagem urbana, como bem explica Leandro Cruz: "(...) o interesse dos autores pela configuração urbana de Roma, embora já estivesse evidente nas suas primeiras versões, ganhou mais relevo após a participação de Rowe e sua equipe no concurso e na exposição *Roma Interrotta,* realizados entre 1977-78, que consistia na elaboração de novas propostas para a cidade de Roma a partir do Plano de Giambattista Nolli (1748), conhecido por sua representação dos cheios e vazios na forma urbana – ora destacando, ora desconhecendo as fronteiras entre os espaços públicos e privados. Logo na 'Introdução' do livro são enunciadas algumas de suas ideias-chave. Os autores começam elaborando uma espécie de obituário da cidade moderna, em seguida criticam o distanciamento entre a promessa redentora da arquitetura moderna e seu alcance limitado" (verbete do site *Cronologia do Pensamento Urbanístico*). No campo da arquitetura e do urbanismo no Brasil, Fernando Fuão trabalhou sobre o tema em várias publicações, como no livro *A Collage como trajetória amorosa,* Porto Alegre, UFRGS, 2011.

[13] "A utopia como metáfora e a Cidade-colagem como prescrição: esses opostos, envolvendo tanto as garantias do direito como da

liberdade (...) A desintegração da arquitetura moderna parece exigir tal estratégia, **um pluralismo esclarecido** parece se convidar, e é possível que até mesmo o senso comum aconteça (Rowe, Koetter, 1978, seleção e tradução Leandro Cruz, grifo nosso).

[14] *Walter Benjamin, os cacos da história,* lançado em 1982, é o primeiro livro de Jeanne Marie Gagnebin em português, um dos primeiros estudos sobre Walter Benjamin publicados no Brasil, e foi relançado recentemente. No prefácio da nova edição a autora escreveu: "No Brasil exaurido, muitos pensaram que uma nova ditadura poderia ser a solução ao caos e à corrupção. Nesse contexto, os 'cacos da história' talvez possam ter mais um sentido: lembrar que temos em mãos restos, rastros, cacos, pedrinhas, preciosas ou não, que podemos usar como balizas provisórias na exploração de territórios desconhecidos do presente. E também, quem sabe, como elementos de resistência contra a assim chamada racionalidade da concorrência, do lucro acelerado e autossuficiente" (Gagnebin, 2018, p. 11).

[15] Eis a dedicatória do livro de 1928: "Esta rua chama-se Rua Asja Lacis em homenagem àquela que, na qualidade de engenheiro, a rasgou dentro do autor". Asja Lacis foi uma diretora de teatro russa (letã), próxima de Bertold Brecht, que participou da vanguarda soviética/alemã dos anos 1920/1930 e criou um teatro pedagógico proletário para crianças. Como escreveu Gagnebin (2017, p. 27): "A dedicatória para Asja em Rua de Mão Única, longe de ser uma declaração romântica, revela Asja como o engenheiro que 'rasgou'

uma nova rua no autor". Trata-se de uma alusão clara à violenta modernização das cidades europeias naquele momento e, claro, à violenta e arrebatadora paixão do autor pela "engenheira" (ou "urbanista" que rasga ruas) Asja.

16 Benjamin descreveu em algumas cartas (sobretudo para Adorno) seu fascínio pelo livro de Aragon. Ele dizia não conseguir ler mais de duas ou três páginas do livro à noite na cama, pois seu coração batia muito forte (taquicardia). Também publicou um texto muito elogioso, em 1929, na *Literarische Welt,* sobre os surrealistas: "O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia" (traduzido em português na coletânea *Magia e técnica, arte e política*, 1987). A relação entre surrealismo, cidade e errância urbana já foi desenvolvida antes em *Elogio aos errantes* (2012).

17 As passagens, no século XIX, eram galerias comerciais de luxo, com piso em mármore e cobertas com estruturas de ferro e vidro, antes só usadas em importantes estações de trem ou galerias, como o *Grand Palais*. Elas apontavam para o futuro, da mercadoria, da arquitetura, da cidade. Quando Benjamin escreveu sobre as passagens no século XX, estas já tinham sido suplantadas pelas grandes lojas comerciais, como a famosa *Galeries Lafayette* (1896), e algumas passagens já tinham sido demolidas ou estavam em vias de demolição.

18 Para Benjamin (1987, p. 25), as passagens moldavam a própria imagem da modernidade, pressentindo o que ele chamou de "energias revolucionárias que transparecem no 'antiquado'", no texto

“O surrealismo, o último instantâneo da inteligência europeia”, no qual se lê: “no centro desse mundo de coisas está o mais onírico dos seus objetos, a própria cidade de Paris. Mas somente a revolta desvenda inteiramente o seu rosto surrealista. E nenhum rosto é tão surrealista quanto o rosto verdadeiro de uma cidade”.

19 Como escreveu Willi Bolle (2013), organizador da versão brasileira do livro das *Passagens*, chamada por ele de “verdadeira enciclopédia urbana” uma vez que o livro reúne ao todo 4.232 fragmentos (contados por Bolle).

20 A ideia do fragmento e de uma lógica fragmentária já foi debatida em vários outros trabalhos como o capítulo “Fragmento” do livro *Estética da Ginga* (2001).

21 Como escreveu Proust em *A la recherche du temps perdu*: “Nous n’avons de l’univers que de visions informes, fragmentés et que nous complétons par des associations d’idées arbitraires, créatrices de dangereuses suggestions”. Como lembram Deleuze e Guattari sobre o pensamento rizomático: “Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no **meio**, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e... e... e...” Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. Para onde vai você? De onde você vem? Aonde quer chegar? São questões inúteis. Fazer tábula rasa, partir ou repartir de zero, buscar um começo, ou um fundamento, implicam uma falsa concepção da viagem

e do movimento (metódico, pedagógico, iniciático, simbólico...). Kleist, Lenz ou Büchner têm outra maneira de viajar e também de se mover, **partir do meio, pelo meio,** entrar e sair, não começar nem terminar. Mas ainda, é a literatura americana, e já inglesa, que manifestaram este sentido rizomático, souberam mover-se entre as coisas, instaurar uma lógica do 'e', reverter a ontologia, destituir o fundamento, **anular fim e começo**. Elas souberam fazer uma pragmática. É que o **meio** não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade. Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no **meio**"(In : *Mil Platôs,* Vol. 1 Editora 34,1995 (1980) Tradução Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa, grifos nossos).

22 Entre as diferentes citações do livro das *Passagens*, temos textos prioritariamente dos séculos XIX e XX, de vários autores e de diferentes campos do conhecimento, críticos, artistas, historiadores, literatos, poetas – com destaque para Baudelaire –, mas também comentadores de guias de turismo, de artigos de jornal ou de revistas, de anúncios de mobiliário urbano, entre outros. São autores de vários campos, mas também são várias formas de narração colocadas lado a lado. O trabalho das *Passagens* é uma enorme coleção de fragmentos heterogêneos, uma montagem fragmentária composta através de uma criteriosa seleção feita em arquivo bem maior, a própria Biblioteca Nacional, que reunia imensa quantidade dos

milhares de livros e de outros documentos variados já escritos sobre a cidade de Paris.

23 Walter Benjamin, "Eduard Fuchs, coleccionista e historiador" *In: Obras II.* Madri, Abada, 2009, p. 68-108, tradução de Jorge Navarro Pérez.

[24] "Aquilo que experimentamos a cada dia com as imagens que nos rodeiam aparenta ser uma combinação de coisas novas e 'sobrevivências' vindas de muito longe na história da humanidade; assim como imagens de nosso passado mais profundo podem afetar nosso sonho da noite anterior. [...] Os artistas, filósofos e historiadores também existem para isso: para nos fazer entender que só vivemos nosso presente através dos movimentos conjugados das montagens de nossas memórias (gestos que realizamos em direção ao passado) e desejos (gestos que realizamos em direção ao futuro)" (Didi-Huberman, 2013).

[25] Didi-Huberman *In:* "Remontée, remontage (du temps)", *Revue Étincelle*, IRCAM (Paris), novembro 2007.

[26] "A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de 'agoras'" (Benjamin, 1994 [1940], p. 229).

[27] "O limiar (*Schwelle*) deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira (*Grenze*). O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra schwellen (inchar, entumescer), e a etimologia não deve negligenciar esses significados" (Benjamin, 2009 [anos 1930], p. 535).

[28] "Há um gênero de ciência ['ciência menor' ou 'nômade'], ou um tratamento da ciência, que parece muito difícil de classificar, e cuja história é até difícil de seguir. Não são 'técnicas', segundo a acepção costumeira, porém, tampouco são 'ciências', no sentido régio ou legal estabelecido pela história. (…) As características de uma tal ciência excêntrica seriam as seguintes: 1) (…) o fluxo é a realidade mesmo ou a consistência. 2) É um modelo de devir e de heterogeneidade que se opõe ao estável, ao eterno, ao idêntico, ao constante. (…) o díspar, como elemento da ciência nômade, remete mais ao par material-forças do que ao material-forma. Já não se trata exatamente de extrair constantes a partir de variáveis, porém de colocar as próprias variáveis em estado de variação contínua" (Deleuze e Guattari, 1997 [1980], p. 25 e 36). A proposta de uma montagem urbana seria uma "ciência nômade" pois está em variação contínua, no infindável processo de montagem – remontagem – desmontagem, quando colocamos diferentes imagens, detalhes, fragmentos numa mesa/prancha podemos modificar suas posições, disposições, criando várias configurações, ao reconfigurar (desmontar e remontar) a ordem da seleção, ou seja, ao fazer com que os fragmentos mudem de posição, podemos criar outras constelações, novos nexos e relações. Uma mesa de montagem não é fixa, é variável, partimos sempre de um arquivo para coletar, selecionar, catar fragmentos que podem ser dispostos de várias formas, repeitando sua multiplicidade e heterogeidade, trata-se de um trabalho incessante de descomposição e recomposição, ou de "deslocação do mundo" (Brecht), que torna o próprio tempo visível nos seus deslocamentos, ao desmontar a própria continuidade

histórica. Podemos buscar apreender, narrar e conhecer uma cidade pela montagem de fragmentos de diferentes narrativas sobre experiências urbanas diversas, de tipos, campos e, também de tempos distintos (agoras e outroras), sobre um mesmo espaço, uma mesma cidade. Já exercitamos essa proposta metodológica nos últimos anos, da montagem urbana (não exatemente em substituição, mas de forma complementar, ao tradicional "diagnóstico urbano"), como forma de conhecimento e de apreensão da cidade em disciplinas de urbanismo na graduação (ateliê 5) e na pós-graduação (apreensão crítica) da FAUFBA, mas também em diferentes oficinas, com participantes de campos distintos (história, antropologia, artes, etc.), com resultados sempre surpreendentes e animadores. Aproveitamos para agradecer o entusiasmo daqueles que participaram dessas nossas diferentes "experiências metodológicas".

[29] Conferência de Nicole Loraux em São Paulo, no ciclo de conferências *Tempo e história – Caminhos da memória, trilhas do futuro*, coordenado pela Assessoria de Projetos Especiais da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, publicado em *Tempo e história,* em 1992. Depois, o texto foi publicado em nova versão, em francês, com o título "Eloge de l'anachronisme en histoire".

[30] Foucault em seu famoso texto sobre as "heterotopias" ("Dos espaços outros", conferência para arquitetos em 1967), usa o termo, sem desenvolvê-lo, ao dizer que essas heterotopias estariam ligadas àquilo que poderia se chamar, "por pura simetria", de "heterocronias". Como as "heterotopias" nesse texto eram espaços outros

isolados na malha urbana (como os cemitérios), poderíamos pensar que essas heterocronias para Foucault, "por pura simetria", seriam tempos outros também isolados do tempo corrente, o que difere de nossa compreensão de uma coexistência impura de tempos heterogêneos. Marlon Salomon, organizador de um livro recente sobre o tema, buscou realizar um histórico do termo desde seu uso pelos biólogos : "Nos campos da biologia, paleontologia e geologia, para os quais o tempo havia se tornado fundamental no século XIX, o próprio processo evolutivo seria dessincronizado. Em 1930, voltando-se contra a lei biogenética de Ernst Haeckel, segundo a qual a ontogenia recapitularia a filogenia, o biólogo inglês Gavin de Beer atribuía um novo sentido à noção de heterocronia, que havia sido cunhada por Haeckel em 1974" (2018, p. 15).

31 Essa passagem de Agamben (2009, original em italiano de 2008) se assemelha muito ao que Rancière (2011, original em francês de 1996) escreve, diferenciando linhas de temporalidades: "Há história à medida que os homens não se 'assemelham' ao seu tempo, com a linha de temporalidade que os coloca em seus lugares impondo-lhes fazer do seu tempo este ou aquele 'emprego'. Mas essa ruptura mesma só é possível pela possibilidade de conectar essa linha de temporalidade com outras, pela multiplicidade de linhas de temporalidade presentes em 'um' tempo".

32 "Não existe anacronismo. Mas existem modos de conexão que podemos chamar positivamente de anacronias: acontecimentos, noções, significações que tomam o tempo de frente para trás, que

fazem circular sentido de uma maneira que escapa a toda contemporaneidade, a toda identidade do tempo com 'ele mesmo'. Uma anacronia é uma palavra, um acontecimento, uma sequência significante saída do 'seu' tempo, dotados da capacidade de definir direcionamentos temporais inéditos, de garantir o salto ou a conexão de uma linha de temporalidade com outra. E é através desses direcionamentos, desses saltos, dessas conexões que existe um poder de 'fazer' a história. A multiplicidade das linhas de temporalidades, dos sentidos mesmo de tempo incluídos em um 'mesmo' tempo, é a condição do agir histórico. Levá-lo efetivamente em conta deveria ser o ponto de partida da ciência histórica, menos preocupada com sua respeitabilidade científica e mais preocupada com o que quer dizer 'história'" (Rancière, 2011 [1996], p. 49).

33 "[…] *worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Kostellation zusammentritt*" (Das passagen-Werk, Gesammelte Schiften, 1982). A tradução brasileira da frase completa (que usamos em tradução livre a partir das versões em francês e alemão), troca a expressão 'como um relâmpago' (*blitzhaft, dans un éclair*) por lampejo: "Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação" (Benjamin, 2009 [anos 1930], p. 504).

Referências

ADORNO, T.W. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1988.

ADORNO, T.W. *Théorie esthétique*. Paris: Klincksieck, 1989 [1970].

AGAMBEN, G. "O que é o contemporâneo?" *In:* AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios* (Tradução de Vinícius Nicastro Honesko). Chapecó: Argos, 2009.

AGAMBEN, G. "Aby Warburg e a ciência sem nome". *In: Revista Arte&Ensaios*, n. 1. Rio de Janeiro, 2009.

AGAMBEN, G. "Aby Warburg e a ciência sem nome". *In: A potência do pensamento. Ensaios e conferências*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015 [1975].

AMATI, M; FREESTONE, R; ROBERTSON, S. "'Learning the city': Patrick Geddes, exhibitions and communicating planning ideas". *In:* "Planning living cities: Patrick Geddes' legacy in the new millennium". Número especial da revista *Landscape and Urban Planning. An International Journal of Landscape Science, Planning and Design,* 166, 2017.

ARENDT, H. *Walter Benjamin 1842-1940*. Paris: Editions Allia, 2007.

ASTABURUAGA A.T; CHAUDIER, E; TIXIER, N. "Mémoire du futur, from *old roots to new shoots. Patrick Geddes in India". In:* "Patrick Geddes en Héritage", dossiê especial da revista *Espace et Sociétés,* 167, 4/2016.

AUMONT, J. *Montage Einsenstein*. Paris: Images Modernes, 2005 [1979].

AUMONT, J. *Montage "la seule invention du cinema".* Paris: Vrin, 2015.

BARATIN, M; JACOB, C. (org.) *O poder das bibliotecas. A memória dos livros no Ocidente.* Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

BARTHOLOMEU, C. (org) "Dossiê Warburg" *In: Arte & Ensaios,* 19. Rio de Janeiro, 2009.

BENJAMIN, W. "Paris, capital do século XIX". *In:* KOTHE, F. R. (Org.). *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985.

BENJAMIN, W. "A imagem de Proust". *In:* BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.* Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras Escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, W. "O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia". *In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 3. Ed). São Paulo: Brasiliense, 1987 (Obras Escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, W. *Rua de Mão Única*. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras Escolhidas, v. 2).

BENJAMIN, W. "Imagens do Pensamento" *In: Rua de Mão Única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras Escolhidas, v. 2).

BENJAMIN, W. *Passagens.* (Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

BENJAMIN, W. *Ensaios reunidos: escritos sobre Goethe.* São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2009.

BENJAMIN, W. *O anjo da história.* Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

BENJAMIN, W. *Imagens de pensamento. Sobre o haxixe e outras drogas.* Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BERGSON, H. *L'évolution créatrice.* Paris: PUF, 1989 [1941].

BERGSON, H. *Matière et mémoire.* Paris: PUF, 1990 [1939].

BIASE, A. *Hériter de la ville. Pour une anthropologie de la trasnformation urbaine.* Paris: Donner Lieu, 2014.

BIASE, A. de; LEVY, A; RAMON, M.C. (org.) "Patrick Geddes en Héritage", dossiê especial da revista *Espace et Sociétés,* 167, 4/2016. Paris, 2016.

BINSWANGER, L.; WARBURG, A. *La guérison infinie. Histoire clinique d'Aby Warburg.* Paris: Payot, 2007.

BIRMAN, J. (org) *Hériter, et après?.* Paris: Gallimard, 2017.

BLOCH, E. *Heritage of our times.* Cambridge, Polity Press, 1991 [1935].

BLOCH, E. *Héritage de ce temps* (tradução e notas de Jean Lacoste de 1978). Paris, Klincksieck, 2017 [1935].

BOARDMAN, P. *Patrick Geddes. Maker of the future.* North Carolina: The University of North Carolina Press, 1944.

BOLLE, W. “Les Passages – livre, archives ou encyclopédie magique?” *In: Cahier de l'Herne*. Paris, 2013.

BOYER, M. C. *The City of Collective Memory. Its Historical Imagery and Architectural Entertainments.* Cambridge Massachusetts: The MIT Press, 1994.

BRANFORD, V. *Interpretations and Forecasts: A Study of Survivals and Tendencies in Contemporary Society*. Londres: Mitchell Kennerley, 1914.

BRANFORD, V.; GEDDES, P. *The coming polity. A study in reconstruction*. Londres: Williams and Norgate, 1917 (The Making of the Future series).

BRANFORD, V.; GEDDES, P. *Our Social Inheritance*. Londres: Williams and Norgate, 1919 (The Making of the Future series).

BRUANT, C. “Donat Alfred Agache: Architect and Sociologist” *In:* WELTER, V.; LAWSON, J. *The City after Patrick Geddes.* Oxford: Lang, 2000.

BRUNO, F. “Uma antropologia das ‘supervivências’: as fotobiografias”. *In:* SAMAIN, E. (org.) *Como pensam as imagens.* Campinas: Editora Unicamp, 2012.

BURGER, P. *Teoria da vanguarda.* São Paulo: UBU, 2017 [1974].

CALABI, D. *História do urbanismo europeu.* São Paulo: Perspectiva, 2012 [2008].

CALDERON J.F. *El montaje em Aby Warburg y em Walter Benjamin.* Bogotá: Universidade del Rosario, 2017.

CARERI, F. *Walkscapes. O caminhar como prática estética.* São Paulo: Gustavo Gilli, 2013.

CARERI, F. *Caminhar e parar.* São Paulo: Gustavo Gilli, 2017.

CASTRO, C. (org) *Evolucionismo cultural, textos de Morgan, Tylor e Frazer.* Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

CERASOLI J. "Cidade, história e a forma das ideias". Apresentação no III SUUB, Recife, 2017.

CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano. 1. Artes de fazer.* Petrópolis: Vozes, 1990 [1980].

CHABARD, P. "L'Outlook Tower, anamorphose du monde: Patrick Geddes et le thème de la vision". Revista *Le Visiteur,* 7. Paris, 2001 (versão em inglês no *Journal of Generalism & Civics* - Issue VI, August 2005).

CHABARD, P. "Comment un livre change: Cities in Evolution et les usages de Patrick Geddes (1912 – 1972)" In. revista *Genèses,* 60, 3/2005. Paris, 2005.

CHOAY, F. *O urbanismo. Utopias e realidades.* São Paulo: Perspectiva, 2013 [1965].

CUMMING, E. "Patrick Geddes: Cultivation the Garden of Life". *In:* FOWLE, F; THOMSON, B. (org.) *Patrick Geddes: The French Connection.* Oxford: White Cockade, 2004.

DE CERTEAU, M. *L'invention du quotidien*. Paris: Gallimard, 1990.

DE CERTEAU, M. *L'écriture de l'histoire*. Paris: Gallimard, 1975.

DEFRIES, A. *The Interpreter Geddes. The Man and His Gospel.* Nova Iorque: Boni & Liveright, 1928.

DELEUZE, G. *Logique du sens.* Paris: Les éditions de minuit, 1969.

DELEUZE, G. *Le bergsonisme*. Paris: PUF, 1977 [1966].

DELEUZE, G; GUATTARI, F. *L'Anti-Oedipe*. *Capitalisme et Schizophrénie.* Paris: Les éditions de minuit, 1972.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie.* Paris: Les éditions de minuit, 1980.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs* (vol.5, Tradução de Peter Pal Pélbart). São Paulo: ed. 34, 1997. (original francês em um único volume).

DIDI-HUBERMAN, G. *Devant le temps*. Paris: Les éditions de minuit, 2000.

DIDI-HUBERMAN, G. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps de fantômes selon Aby Warburg.* Paris: Les Éditions de Minuit, 2002.

DIDI-HUBERMAN, G. "Remontée, remontage (du temps)." *In: Revue* Étincelle. Paris, nov. 2007.

DIDI-HUBERMAN, G. *Quand les images prennent position: L'œil de l'histoire, 1*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009.

DIDI-HUBERMAN, G. "Atlas, como llevar el mundo a cuestas?". Madrid: Museu Reina Sofia, 2010. Folheto distribuído na exposição Atlas.

DIDI-HUBERMAN, G. *Atlas ou le gai savoir inquiet, L'œil de l'histoire 3*. Paris: Les éditions de Minuit, 2011.

DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes* (Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, G. "Quando as imagens tocam o real". *In:* Pós, v. 2, n 4. Belo Horizonte, nov. 2012.

DIDI-HUBERMAN, G. "Warburg's haunted house". *In:* GRAFTON, A; HAMBURGER J.F. (org) "The Warburg Institute. A Special Issue on the Library and Its Readers" *In: Common Knowledge*. 18.1, 2012.

DIDI-HUBERMAN, G. A *imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg* (Tradução de Vera Ribeiro). Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. (Coleção Artefissil).

DIDI-HUBERMAN, G. "História de fantasmas para gente grande". Rio de Janeiro: MAR, 2013. Folheto distribuído na exposição Atlas.

DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do tempo: história da arte e anacronismos das imagens* (Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. (Coleção Humanitas).

DIDI-HUBERMAN, G. *À livres ouverts.* Paris: INHA, 2017.

EARLEY, J. "Sorting in Patrick Geddes' Outlook Tower" *In: Places,* volume 7, Issue 3, 1991.

FERRARO, G. *Rieducazione alla speranza. Patrick Geddes Planner in India, 1914-1924.* Milão: Jaca Book, 1998.

FOUCAULT, M. “Nietzsche, a genealogia e a história” [1971]. *In: Microfísica do poder.* São Paulo: Graal, 1979.

FRASER, B. (org.) *A meeting of two minds. Geddes Tagore. Letters.* Edinburgh: Word Power Books, 2005.

FOWLE, F; THOMSON, B. (org.) *Patrick Geddes: The French Connection.* Oxford: White Cockade, 2004.

GAGNEBIN, J. M. *História e narração em Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999. (Coleção Estudos).

GAGNEBIN, J. M. “entrevista”. *In:* Redobra, n.15. Salvador, 2016.

GAGNEBIN, J. M. “Canteiro de obra”. *In: Corpocidade: gestos urbanos*. Salvador: EDUFBA, 2017.

GAGNEBIN, J. M. *Walter Benjamin: os cacos da história*. São Paulo: N-1 edições, 2018 [1982].

GEDDES, P. *Every man his own art critic. An introduction to the study of pictures.* Glasgow Exhibition, 1888.

GEDDES, P. *City Development. A study if parks, gardens, and culture-institutes. A report to the Carnegie Dunfermile Trust.* Birmingham: The Saint George Press, 1904.

GEDDES, P. “Civic Education and City Development” *In: The contemporary review.* Londres, março 1905.

GEDDES, P. *The Civic Survey of Edinburgh.* Edinburgh: Outlook Tower, 1911 (republicado a partir dos Anais *Transactions* da *Town Planning Conference*. Londres, Oct. 1910)

GEDDES, P. *City Surveys for Town Planning and the greater cities*. Edimburgo: Geddes and Colleagues, 1911.

GEDDES, P. *Town Planning toward City Development. A Report to The Durbar of Indore.* Indore: Holkar State Printing Press, 1918, 2 volumes.

GEDDES, P.; BRANFORD, V. *Our Social Inheritance.* Londres: Williams & Norgate, 1919 (The Making of the future series).

GEDDES, P. *Cities in Evolution.* Londres: Williams and Nordgate, 1949 (versão editada por J. Tyrwitth).

GEDDES, P. *Cidades em evolução*. Tradução de Maria José Ferreira de Castilho. Campinas: Papirus, 1994 (original de 1915, traduzido da versão editada por Jaqueline Tyrwhitt em 1949).

GEDDES, P. *Civics: as Applied Sociology*. Hamburgo: Tredition, 2006 (original de 1905)

GEDDES, P. *Cities in Evolution. An introduction to the Town Planning Movement and to the Study of Civics.* San Bernardino: Forgotten Books, 2012 (original de 1915).

GEDDES, P.; MEARS, F. *Cities and Town Planning Exhibition*, *Guide-Book and Outline Cataloge.* Dublin: Browne and Nolan, 1911.

GEDDES, P.; BRANFORD, V. *The Coming Polity.* Londres: Williams & Norgate, 1917 (The Making of the future series).

GEDDES, P.; SLATER G. *Ideas at war.* Londres: Williams & Norgate, 1917 (The Making of the future series).

GIEDION, S. *Space, Time and Architecture. The grown of a new tradition.* The Charles Eliot Norton Lectures for 1938-1939. Cambridge Massachusetts: Harvard University Press, 1941.

GIEDION, S. *Architecture you and me. The diary of a development.* Cambridge Massachusetts: Harvard University Press, 1958.

GINZBURG, C. "De A. Warburg a E.H.Gombrich" *In: Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo: Cia das letras, 1989.

GINZBURG, C. "Une Machine a Penser" *In:* GRAFTON, A; HAMBURGER J.F. (org) "The Warburg Institute. A Special Issue on the Library and Its Readers" *In: Common Knowledge*. 18.1, 2012.

GOMBRICH, E. *Aby Warburg. Une biographie intelectuelle.* Paris: Klincksieck, 2015 [1970].

GRAFTON, A; HAMBURGER J.F. (org) "The Warburg Institute. A Special Issue on the Library and Its Readers" *In: Common Knowledge*. Volume 18, Issue 1, 2012.

GUPTA, N. "A Letter from India". *In:* STEPHEN, W. (org.) *Think Global, Act Local. The life and legacy of Patrick Geddes.* Edinburgh: Luath Press, 2004.

HAGELSTEIN, M. "Mémoire et *Denkraum*. Réflexions épistémologiques sur la *Kulturwissenschaftliche Bibliotek Warburg*" *In: Conserveries mémorielles, revue transdisciplinaire,* 5, 2008.

HALL, P. *Cidades do amanhã. Uma história intelectual do planejamento e do projeto urbanos no século XX.* São Paulo: Perspectiva, 2016 [1988].

HUYSSEN, A. *Present pasts. Urban Palimpsests and the politics of memory.* Stanford: Stanford University Press, 2003.

HYSLER-RUBIN, N. *Patrick Geddes and Town Planning. A critical view.* Londres: Routledge, 2011.

JACQUES, P.B. *Estética da ginga. A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica.* Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

JACQUES, P. B. (org). *Apologia da deriva. Escritos situacionistas sobre a cidade.* Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JACQUES, P.B. *Elogio aos errantes.* Salvador: Edufba, 2012.

JACQUES, P. B. "Montagem Urbana: uma forma de conhecimento das cidades e do urbanismo". *In: Memória narração história* (Tomo IV da coleção "Experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea"). Salvador: EDUFBA, 2015.

JACQUES, P. B.; DRUMMOND, W. "Caleidoscópio: processo pesquisa". *In: Experiência apreensão urbanismo* (Tomo I da coleção "Experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea"). Salvador: EDUFBA, 2015.

JOHNSON, C.D. *Memory, metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images.* Ithaca: Cornell University Press, 2012.

KITCHEN, P. *A Most Unsettling Person. An Introduction to the Ideas and Life of Patrick Geddes.* Londres: Victor Gollancz, 1975

KLEIN, R. *La forme et l'intelligible. Écrits sur la Renaissance et l'art moderne.* Paris: Gallimard, 1970.

KRACAUER, S. *Le Voyage et la danse. Figures de villes et vues de films.* Paris: Maison des Sciences de l'Homme (organização e apresentação Philippe Despoix), 2008.

KRAYE, J. "Unpacking the Warburg Library" *In:* GRAFTON, A; HAMBURGER J.F. (org) "The Warburg Institute. A Special Issue on the Library and Its Readers" *In: Common Knowledge*. 18.1, 2012.

LAW, A. "The Ghost of Patrick Geddes: Civics as Applied Sociology". In. *Sociological Research Online,* volume 10, issue 2, 2005.

LE CARRÉ BLEU, Revue Internationale d'Architecture. *L'Actualité de Patrick Geddes*. 2, 1993.

LEONARD, S. "The Context and Legacy of Patrick Geddes in Europe" *In:* WELTER, V.; LAWSON, J. *The City after Patrick Geddes.* Oxford: Lang, 2000.

LEONARD, S. "Professor Mary Jaqueline Tyrwhitt" *In:* STEPHEN, W. (org.) *Learning from the Lasses. Women of the Patrick Geddes Circle.* Edinburgh: Luath Press, 2014.

LESCOURRET, M.A. *Aby Warburg ou la tentation du regard*. Paris: Hazan, 2013.

LORAUX, N. "Elogio do Anacronismo". *In: Tempo e história*. São Paulo: Cia das Letras:, 1992.

LÖWY, M. *Judeus heterodoxos: Messianismo, Romantismo, Utopia*. São Paulo: Perspectiva, 2012 [2010].

LÖWY, M. *Walter Benjamin: Aviso de Incêndio. Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2005.

MACDONALD, M. “Patrick Geddes and Scottish Generalism” *In:* WELTER, V.; LAWSON, J. *The City after Patrick Geddes.* Oxford: Lang, 2000.

MACDONALD, M. “Patrick Geddes’s Generalism: from Edinburgh’s Old Town to Paris’s Universal Exhibition”. *In:* FOWLE, F; THOMSON, B. (org.) *Patrick Geddes: The French Connection.* Oxford: White Cockade, 2004.

MACDONALD, M. “Patrick Geddes: Environment and Culture”. *In:* STEPHEN, W. (org.) *Think Global, Act Local. The life and legacy of Patrick Geddes.* Edinburgh: Luath Press, 2004 (b).

MAIRET, P. *Pionner of Sociology. The Life and Letters of Patrick Geddes.* Londres: Lund Humphries, 1957.

MANN, N.; GUIDI, B. C. *Photographs at the frontier: Aby Warburg in America 1895-1896.* Londres: Merrell Holberton, 1998.

MAYR, E. *O que é evolução.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009 [2001].

MELLER, H. *Patrick Geddes, social evolutionist and City Planner.* Londres: Routledge, 1990.

MELLER, H. “Undestanding the European City Around 1900: The Contribution of Patrick Geddes”. *In:* WELTER, V.; LAWSON, J. *The City after Patrick Geddes.* Oxford: Lang, 2000.

MICHAUD P.A, *Aby Warburg e a imagem em movimento.* Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto (Coleção arte físsil), 2013 [1998].

MOSES, S. *L’ange de l’histoire*. Paris: Gallimard, 2006 [1992].

MUMFORD, E. *The CIAM discourse on urbanism, 1928-1960.* Cambridge: The MIT Press, 2000.

MUMFORD, L. *The Story of Utopias.* Nova Iorque: Boni and Liveright, 1922.

MUMFORD, L. "What is a city?" *In: Architectural Record,* 1937.

MUMFORD, L. "The Sky Line. Mother Jacobs' Home Remedies". *In: The New Yorker.* Dezembro 1962.

MUMFORD, L. *A Condição do Homem. Uma análise dos propósitos e fins do desenvolvimento humano.* Porto Alegre: Globo, 1958 [1944].

MUMFORD, L. *The Culture of Cities.* San Diego: HBJ, 1966 [1938].

NOVAK Jr., F. G. (org.), *Lewis Mumford & Patrick Geddes. The correspondence.* Londres: Routledge, 1995.

OTTE, G (org.), *Limiares e Passagens em Walter Benjamin.* Belo Horizonte: editora UFMG, 2010.

OYON, J.L; SERRA-PERMANYER M. "John Turner, un architecte geddesien". *In:* "Patrick Geddes en Héritage", dossiê especial da revista *Espace et Sociétés,* 167, 4/2016.

PEREIRA, M.S, JACQUES, P.B. (org.). *Nebulosas do pensamento urbanístico.* Salvador: Edufba, 2018.

PESAVENTO, S. "Com os olhos no passado: a cidade como palimpsesto". *In:* revista *Esboços,* 11, 2004.

PROUST, M. *Em busca do tempo perdido.* Rio de Janeiro: Globo (tradução de Mario Quintana), 1987.

RAMPLEY, M. *The Remembrance of Things Past. On Aby M. Warburg and Walter Benjamin.* Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 2000.

RANCIÉRE, J. "O conceito de anacronismo e a verdade do historiador". *In:* SALOMON, M. (Org.). *História, verdade e tempo.* Chapecó: Argos Editora, 2011.

RAO-CAVALE, K. "Patrick Geddes in India: Anti-colonial nationalism and the historical time of 'Cities in Evolution'". *In:* "Planning living cities: Patrick Geddes' legacy in the new millennium". Número especial da revista *Landscape and Urban Planning. An International Journal of Landscape Science, Planning and Design,* 166, 2017.

RECLUS, E; RECLUS, E. "Renouveau d'une Cité". *In: La Société Nouvelle*, *revue internationale.* Paris: Édition de la Société Nouvelle, 1896.

RIBEIRO, A. C. T. "Sociabilidade hoje". *In: Caderno CRH*, v. 18, n. 45. Salvador, Set./Dez. 2005.

RICHTER, G. *Imagens de pensamento. Reflexões dos escritores da Escola de Frankfurt a partir da vida danificada.* São Paulo: Nanquin editorial, 2017.

RISSELADA, M.; VAN DEN HEUVEL, D. *TEAM 10, in search of a Utopia of the present.* Rotterdam: NAi Publishers, 2005.

ROMANDINI, F.L. *La ascensión de Atlas. Glosas sobre Aby Warburg.* Buenos Aires: Mino y Davila, 2017.

ROWE, C; KOETTER, F. *Collage City.* Cambridge Mass: MIT Press, 1983 [1978].

SAMAIN, E. “Aby Warburg. Mnemosyne. Constelação de culturas e ampulheta de memórias”. *In: Como pensam as imagens.* Campinas: Editora Unicamp, 2012.

SCOTT, J.; BROMLEY, R. *Envisioning sociology. Victor Branford, Patrick Geddes, and the quest for social reconstruction.* Nova Iorque: State University of New York Press, 2013.

SETTIS, S. “Warburg continuatus. Descrição de uma bibilioteca”. *In:* BARATIN, M; JACOB, C. (org.) *O poder das bibliotecas. A memória dos livros no Ocidente.* Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

SHOSHKES, E. *Jaqueline Tyrwhitt: A founding mother of modern urban design*. *In: Planning Perspectives* 21, 2006.

SHOSHKES, E. *Jaqueline Tyrwhitt: A transnational life in urban planning and design.* Londres: Routledge, 2013.

SHOSHKES, E., “Jaqueline Tyrwhitt translates Patrick Geddes for post world war two planning” *In:* “Planning living cities: Patrick Geddes’ legacy in the new millennium”. Número especial da revista *Landscape and Urban Planning. An International Journal of Landscape Science, Planning and Design,* 166, 2017.

STALLEY, M. (org.) *Patrick Geddes: Spokeman for Man and the Environment.* New Jersey: Rutgers University Press, 1972.

STEINBERG, M. P. “The law of the good neighbor” *In:* GRAFTON, A; HAMBURGER J.F. (org) “The Warburg Institute. A Special Issue on the Library and Its Readers” *In: Common Knowledge*. 18.1, 2012.

STEPHEN, W. (org.) *Think Global, Act Local. The life and legacy of Patrick Geddes.* Edinburgh: Luath Press, 2004.

STEPHEN, W. (org.) *Learning from the Lasses. Women of the Patrick Geddes Circle.* Edinburgh: Luath Press, 2014.

STIERLI, M. *Montage and the metropolis. Architecture, Modernity, and the Representation of Space*. New Haven: Yale University Press, 2018.

TEITELBAUM, M. (Org.) *Montage and Modern Life 1919-1942*. Cambridge: MIT press, 1992.

THE EVERGREEN, A NORTHERN SEASONAL. Edimburgh: Patrick Geddes and Colleagues, 1885 (volume 1, Spring e 2, Autumn).

THE EVERGREEN, A NORTHERN SEASONAL. Edimburgh: Patrick Geddes and Colleagues, 1886 (volume 3, Summer e 4, Winter).

TOWN PLANNING CONFERENCE LONDON 1910. *Transactions.* Londres: RIBA, 1911.

TYLOR, E.B. "The gesture-language" *In:* MURRAY J; STREET, A. (org) *Researches into the Early History of Mankind and the Development of Civilization,* 1870.

TYLOR, E.B. *Anthropology. An introduction to the study of man and civilization.* Nova Iorque: D. Appleton & Co., 1896 [1881].

TYLOR, E.B. *Primitive Culture. Researches into the development of mythology, philosophy, religion, language, art, and custom.* Londres: John Murray, 1920 [1871].

TYRWHITT, J. (org.) *Patrick Geddes in India.* Londres: Lund Humphries, 1947.

TYRWHITT, J.; SERT, J.L.; ROGERS E.N. *The heart of the city. Towards the humanization of Urban life.* Nova Iorque: Pellegrini and Cudaly, 1952.

TURNER, J. *Housing by people. Towards autonomy in building environments.* Nova Iorque: Pantheon Books, 1976.

TURNER, J; FICHTER, R. (org) *Freedom to Build, dweller control of the housing process.* Nova Iorque: Collier Macmillan, 1972.

VAN ECK, C. "The Warburg Institute and the architectural history" *In:* "The Warburg Institute. A Special Issue on the Library and Its Readers" *In: Common Knowledge*. 18.1, 2012.

WAIZBORT, L. "Apresentação". *In: Histórias de fantasma para gente grande*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WARBURG, A. "Mnemosyne". *In: Revista Arte&Ensaios*, n. 19. Rio de Janeiro, 2009.

WARBURG, A. *Atlas Mnemosyne.* Madrid: Akal, 2010.

WARBURG, A. *A renovação da Antiguidade pagã. Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu* (Tradução de Markus Hediger). Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

WARBURG, A. *Histórias de fantasma para gente grande.* (Organização Leopoldo Waisbort e tradução de Lenin Bicudo Bárbara). São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WARBURG, A. “Introdução à Mnemosine” [1929]. *In: História de Fantasma para Gente Grande.* São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WARBURG, A. *Fragments sur l’expression.* Paris: L’écarquillé, 2015.

WELTER, V. *Biopolis. Patrick Geddes and the city of Life.* Cambridge: The MIT Press, 2002.

WELTER, V.; LAWSON, J. *The City after Patrick Geddes.* Oxford: Lang, 2000.

WITTE, B. *Walter Benjamin, uma biografia* (Tradução de Romero Freitas). Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

WOOD, C.S. “Dromenon” *In:* GRAFTON, A; HAMBURGER J.F. (org) “The Warburg Institute. A Special Issue on the Library and Its Readers” *In: Common Knowledge*. 18.1, 2012.

YOUNG, R.; CLAVEL, P. (org.) “Planning living cities: Patrick Geddes’ legacy in the new millennium”. Número especial da revista *Landscape and Urban Planning. An International Journal of Landscape Science, Planning and Design,* 166, 2017.

YVARS, J.F., *Imágenes cifradas, la biblioteca magnética de Aby Warburg.* Barcelona: Elba, 2010.

HÁ UMA TRAJETÓRIA definida pela montagem proposta por Paola Berenstein Jacques, seja pela associação de autores onde são expostos trajetos, desvios, formas de recusa da lógica formal linear de tempos e avanços, seja pela opção de se posicionar sempre em radicalidades. Trata-se de uma trajetória na qual os entrelaçamentos se dão por afinidades afetivas e temáticas, por roteiros a serem explorados. Não por acaso esta é a última peça a ser colocada entre as outras dentro do caleidoscópio montado por fragmentos e ruínas. Trata-se de um livro que faz apologia ao movimento, às viagens, ao nomadismo entendido como deslocamentos sucessivos de variações do tema – pensar e fazer por montagens –, de tempos sequenciais e simultâneos, anacrônicos e de autores que se aproximam e se afastam, deglutem-se uns aos outros e são deglutidos pela autora, e oferecem, como resultante, formas impuras, deglutidas, digeridas, porém rigorosamente respeitadas pela autora desta *Montagem de uma outra herança*.

STELLA BRESCIANI

Professora emérita IFCH/UNICAMP

ISBN 978-85-232-2035-8